

“Em Junho”: Projecto Sobre a Construção de uma Temporalidade no Cinema

António Henrique Lima de Andrade Conde Brazão

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Ciências da
Comunicação – Especialização em Cinema e Televisão**

Março, 2019

“Em Junho”: Projecto Sobre a Construção de uma Temporalidade no Cinema

António Henrique Lima de Andrade Conde Brazão

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Ciências da
Comunicação – Especialização em Cinema e Televisão**

Março, 2019

Agradecimentos

O presente Trabalho de Projecto não teria sido possível sem o valioso contributo de várias pessoas e entidades.

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais e irmão por todo o apoio incondicional, amor e paciência.

A toda a minha família, que não hesita, nunca, em ajudar-me.

Às minhas amigas e amigos, que continuam a acreditar que algo de bom sairá das minhas experiências com a câmara de filmar.

Em especial, deixo um agradecimento à Marta Moreno, impulsionadora deste projecto, cuja entrega ultrapassou o compromisso profissional e resultou numa verdadeira prova de amizade.

À Alice e à Ines, criadoras do som do filme, expresso também a minha sincera gratidão, com a certeza de que haverá colaborações futuras.

Ao incansável elenco, principalmente à extraordinária Mariça da Silva e ao Miguel Vieira, por tudo o que deram ao filme e por proporcionarem uma experiência ímpar de direcção de actores.

À Rodoeste, à Escola Secundária Jaime Moniz e à FCSH, cujos contributos foram essenciais para a forma final do filme.

Por fim, agradeço à Professora Maria Irene Aparício, orientadora deste trabalho, a dedicação, interesse e cooperação, fundamentais para a componente escrita do projecto.

Índice

1. Introdução.	5
2. <i>Em Junho</i> : projecto, tema e metodologias.	6
3. O tempo no cinema: conceitos-chave.	10
3.1 Tempo fílmico e tempo diegético.	10
3.2 Duração e imagem-tempo.	16
3.3 Percepção e afecção.	26
4. O tempo e a realização cinematográfica.	29
5. <i>Em Junho</i> : o digital e o tempo da adolescência.	49
6. Conclusão.	54
7. Referências.	58
7.1 Bibliografia.	58
7.2 Filmografia.	62
8. Anexos.	63
8.1 Argumento.	63
8.2 Ficha técnica.	66
8.3 Equipamento.	67

1 Introdução

O presente texto constitui a memória do projecto prático desenvolvido ao longo do Mestrado em Ciências da Comunicação – especialização em Cinema e Televisão. Procurei aliar a concepção de uma curta-metragem com cerca de dezasseis minutos, escrita, realizada e montada por mim, com a formulação de um problema de relevância teórica no âmbito da prática cinematográfica e das Ciências da Comunicação.

Em concreto, e tendo como ponto de partida o filme realizado, procuro abordar e desenvolver o complexo tópico do tempo e da temporalidade no cinema, identificando as suas múltiplas dimensões, intuitivamente distinguíveis. Desta forma, procurarei acima de tudo, constatar como é que esta questão é tratada na teoria do cinema, com foco na contemporaneidade. A ideia de “construção de uma temporalidade” remete para a vertente mais prática do projecto e sugere a criação de uma dimensão do tempo, específica do cinema e através do dispositivo cinematográfico.

O conceito de tempo é intrincado e problemático. A dificuldade em trabalhá-lo surge da multiplicidade de abordagens existentes, principalmente da física e da filosofia, que se estendem por centenas de anos. De modo a cingir o texto aos seus propósitos fundamentais, reduzindo o risco de dispersão, escolhi destacar as ideias de Henri Bergson, cujo conceito de duração tem sido empregue repetidamente na teoria do cinema, directamente ou por via da filosofia do cinema de Gilles Deleuze. Assim, é possível simplificar duas concepções de “tempo”, uma relativa à utilização prática e quotidiana da palavra, um tempo cronológico, mensurável, representado numericamente e numa lógica de sucessão permanente, e outra, próxima da “temporalidade” que o cinema tem a capacidade de transmitir. Esta última está ligada à ideia da percepção, da subjectividade e da sobreposição e interpenetração de instantes, noções bergsonianas, uma ideia frequentemente validada e veiculada pelo cinema, e argumentada ao nível das teorias.

Mais do que avaliar os limites da apresentação do tempo, o projecto propõe que o cinema tem a capacidade de construir um tempo próprio, que depende da articulação dos seus atributos basilares – montagem, *mise-en-scène*, iluminação, som, montagem interna do plano, comunicação com o fora-de-campo e os limites do espaço diegético, organização da narrativa e presença/ausência/inferência da narração – e da experiência individual de visionamento de cada espectador. Desta forma, é ainda sugerido que a

emergência de uma temporalidade particular a um filme estará relacionada com a conjugação de três conceitos: diegese, onde se incluem os detalhes narrativos, duração (no sentido filosófico do termo a ser clarificado ao longo do texto) e a afecção, um tópico constante na teoria do cinema, que diz principalmente respeito à percepção e fenomenologia da experiência do espectador de cinema.

Algumas questões que partem desta procura por uma definição do cinema, pela perspectiva da temporalidade, podem ser enunciadas: são os filmes, como objectos finalizados e imutáveis, detentores de uma temporalidade específica? Essa temporalidade está intimamente conectada ao espaço e tempo diegéticos e à progressão (ou ausência de progressão) narrativa? O cinema, como um todo que é o conjunto de todos os filmes, pode evocar uma temporalidade que não corresponde à concepção quotidiana e representável do tempo?

2 *Em Junho*: projecto, tema e metodologias.

Escrito ao longo do segundo semestre do mestrado, o argumento da curta-metragem [Anexo 8.1], à qual atribuí o título *Em Junho*, descreve uma narrativa muito simples, circunscrita temporalmente a um dia completo, condensado em aproximadamente dezasseis minutos de filme. O filme foi gravado integralmente na ilha da Madeira com uma equipa técnica extremamente reduzida [Anexo 8.2] – realizador, directora de fotografia e directora de som – e sem apoio financeiro¹, ao longo de cinco dias.

O título faz referência não só à localização temporal da acção como também à mudança de estação: a chegada do Verão como metáfora da passagem para a idade adulta, tema narrativo evidente. Resumidamente, a protagonista anónima, uma jovem de dezassete anos, desce de autocarro com o pai desde as zonas altas e bucólicas da cidade do Funchal até ao centro da cidade, junto ao mar. O dia é marcado por um ritmo lento: o tédio das aulas, a tarde interminável que a adolescente passa na companhia de uma amiga, o movimento repetitivo das ondas do mar contra as rochas. A chegada da noite proporciona uma maior diversidade de planos, rostos e diálogos – a protagonista, a

¹ Contámos no entanto com o apoio de entidades que disponibilizaram uma sala de aula e um autocarro, tal como com a boa vontade dos actores e figurantes. A FCSH-UNL proporcionou algum material de iluminação, a totalidade do material de som e uma estação de montagem.

amiga e os colegas de turma reúnem-se para umas horas de conversa ao ar livre, no calor do fim da Primavera. No final da noite a jovem, que ao longo do filme exhibe uma atitude de introspecção acentuada pela escassez de diálogo e expressão facial e corporal, encontra um rapaz mais velho, desconhecido, com quem tem relações sexuais. Amanhece. Pai e filha encontram-se na paragem de autocarro para fazerem, finalmente, a viagem de regresso.

No que à acção diz respeito, a curta-metragem exhibe uma estrutura linear e cíclica ao mesmo tempo, na medida em que os acontecimentos são encadeados por ordem cronológica mas a heroína descreve um percurso físico circular, marcado pelas deslocações de autocarro. Interessaram-me as escolhas de enquadramento e *mise-en-scène* que acentuam o diálogo entre diferentes cenas e constroem essa circularidade, do tempo que passa, da mudança que ocorre e do regresso ao ponto inicial, agora com o legado do dia que passou.

Em traços gerais, o discurso patente na curta-metragem foi construído de forma a não haver um claro julgamento das acções das personagens, numa lógica de narração *voyeurística* que se limita a apresentar as sequências sem tentar delas extrair conscientemente uma apreciação de valor. Porém, os meios que estiveram ao meu dispor e os quais escolhi empregar de forma evidente no filme (câmara fixa, plano-sequência, ausência de *raccords* directos de posição², escassez de diálogos), não revelam escolhas fortuitas, sendo intencionais e estando directamente ligadas à questão do tempo.

Procurei, com a curta-metragem, veicular uma ideia de tempo, de duração, que está relacionada com a percepção do tempo durante os anos da adolescência. A temporalidade do filme ganha os seus contornos principalmente pela duração das cenas e pela (i)mobilidade da câmara. Esse tempo não corresponde ao tempo do relógio, divisível, mensurável, é fruto dos estados de espírito de tédio, antecipação e êxtase. A montagem interna dos planos que constituem uma única cena e a montagem das cenas que apresentam *découpage* produzem uma variação de ritmo que caracteriza o tempo da adolescência como inconstante, quase errático. Por montagem interna ou interior do plano, entende-se a conjugação de diversos factores dentro do plano – movimento,

² No filme apenas quatro cenas apresentam *découpage* duas delas seguindo a lógica paradigmática dos *raccords* de olhar e coesão espacial. Este é um aspecto fundamental para compreender o valor do tempo no filme, tendo em conta a continuidade espácio-temporal e como a sua disrupção pode definir a identidade do objecto.

duração, som, iluminação entre outros-, que impõem ritmo e têm a capacidade de exprimir mudança, sem a intervenção do corte.

Devido a estas escolhas de argumento e rodagem, a contrução de uma temporalidade específica da narrativa enunciada por *Em Junho* tornou-se o aspecto central para o subsequente trabalho teórico.

Não é objectivo do projecto a enumeração de estratégias específicas de criação de um tempo subjectivo ou cinemático. Ainda que haja a identificação pontual de ferramentas cinematográficas que imprimem um determinado valor temporal às imagens, tais aspectos técnicos representam “regras” abstractas que, sendo úteis para o discurso, não são normas para uma hipotética aplicação da teoria à prática cinematográfica.

Com o propósito de elaborar um conjunto de argumentos que procurem aliar a construção de um tempo e espaço diegéticos no cinema, à progressão narrativa e ao tratamento do tempo, tendo em vista uma possível definição de cinema como veículo de uma temporalidade específica – o cinema como todo e cada filme em particular -, será considerada literatura sobre o tópico, maioritariamente da teoria do cinema, e a articulação entre os diferentes autores a serem citados, como Matilda Mroz, Christian Metz, Laura Mulvey, Henri Bergson, Gilles Deleuze ou Patricia Pisters. A execução do filme, que engloba a escrita de argumento e todo o processo de pré-produção, rodagem e montagem, sendo parte integrante da componente não-lectiva, é no âmbito desta reflexão uma base onde residem os problemas centrais, o ponto de partida para uma análise que, em última instância, a ultrapassa.

A identificação e interpretação dos conceitos-chave – “diegese”, “tempo diegético”, “tempo filmico”, “duração” e “afecção” – com recurso a um significativo número de autores, na sua maioria contemporâneos, constitui a primeira etapa da memória de projecto. A recolha de definições e argumentos provenientes de diversas fontes (que por sua vez se intersectam e comunicam entre si) resultará na procura pela formulação de uma possível interpretação do cinema pela óptica da percepção do tempo.

Seguidamente, a questão da relação entre a temporalidade, a narrativa e a construção de uma diegese no cinema será sugerida através da análise de dois filmes de cineastas contemporâneos: *Like Someone in Love* (2012) de Abbas Kiarostami e *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) de Martin Scorsese. Esta escolha, não sendo aleatória, já que ambos possuem atributos essenciais para que sejam incluídos no trabalho em questão,

não seria necessariamente a única possível, na medida em que representam apenas dois exemplos apropriados à discussão e não influências determinantes na forma final do projecto, tanto na sua componente material como no presente texto. Considerando que a ausência de objectos fílmicos concretos criaria uma lacuna na discussão, pretende-se, principalmente através do visionamento destes dois exemplos, explorar a dimensão da percepção, do ponto de vista do espectador, identificar escolhas de realização e constatar o resultado imediato das mesmas. É importante salientar que, com esta segunda parte do texto, não procuro uma aplicação pragmática dos conceitos previamente enunciados, mas sim trazer para o debate dois títulos de cineastas reconhecidos, que são objectos concretos, para extrair do visionamento duas impressões do tempo que, sendo distintas, dependem igualmente do dispositivo cinematográfico.

Por fim, é necessário regressar à curta-metragem para reunir as questões levantadas pelo todo do projecto e aludir a outros possíveis rumos que o filme eventualmente suscita, tendo em conta o objecto final e a experiência da produção.

3 O tempo no cinema: conceitos-chave.

3.1 Tempo fílmico e tempo diegético.

O que está em causa quando pensamos o tempo num filme? Não é, de modo algum, escassa a teoria sobre o tempo no cinema. De facto, são várias as abordagens a serem consideradas, estando a quase totalidade dos textos contemporâneos, de uma forma ou de outra, alicerçados nos conceitos que Gilles Deleuze enuncia nos seus livros sobre cinema. Primeiramente, antes de procurar clarificar a importância do pensamento deleuziano e da definição bergsoniana de “duração”, creio ser fundamental expor as definições de “tempo fílmico”, “tempo diegético” e organização cronológica da narrativa.

Colocando a hipótese de o tratamento do tempo ser uma característica definitiva da identidade da realização, é possível supor que o conjunto de operações que configuram a dimensão temporal de um filme ultrapassa os detalhes narrativos, vai para além da história que o filme apresenta e é mais do que a soma da duração cronológica dos planos. Tal asserção exige a distinção entre as várias “camadas do tempo” no cinema que podem ser enumeradas.

Para falar destas duas primeiras camadas – o tempo diegético e o tempo fílmico – é necessário entender o conceito de elipse, que permite a transformação de um no outro.

É legítimo afirmar que algumas das ferramentas de análise da temporalidade provêm maioritariamente da literatura. A elipse, um recurso intrinsecamente literário, é a base da compressão temporal utilizada por norma no cinema, através da ligação de cenas que são na verdade fragmentos de um todo temporal, que não corresponde ao tempo concreto do filme (tempo fílmico, medido em minutos ou em metros de película) mas que é, por norma, subentendido pelo espectador. Ainda que haja inúmeras exceções, principalmente no domínio do cinema experimental, assume-se que a grande maioria do cinema narrativo utiliza intensivamente este procedimento.

Em confluência com outros elementos, a elipse proporciona a criação de uma diegese. O conceito de diegese (*diegesis*), proveniente da filosofia grega clássica, é nas palavras de Gérard Genet, uma categoria platónica do discurso que corresponde à narração (Genet, 1980, p. 30). Esta definição, no contexto de uma narrativa literária (e Genet faz uma cuidada distinção entre narrativa, história e narrador, que permite

distinguir entre textos ou discursos narrativos e não-narrativos), podem ser entendida como a representação do discurso de uma personagem e indiciar, implícita ou explicitamente na narrativa, a “presença do narrador e do leitor” (Genet, 1980, p. 30).

No cinema narrativo, a noção de diegese é amplamente aceite como o conjunto de todos os elementos associados ao mundo da ficção, criada pelo filme. Chritian Metz, propõe uma definição que abrange, para além da narração,

as dimensões fictícias do espaço e do tempo implícitas na e pela narrativa, e consequentemente as personagens, as paisagens, os acontecimentos, e outros elementos narrativos. (Metz, 1991, p. 98)

A diegese é assim o universo que o filme cria e expõe ou subentende, sendo os seus limites, principalmente num cinema ligado à progressão narrativa, como o cinema clássico de Hollywood e seus herdeiros, perfeitamente discerníveis.

No campo da percepção, a apreensão de uma diegese bem delineada é imediata. O cinema está largamente preparado com abordagens e formas de limitar o espaço e o tempo diegéticos podendo, dentro do mesmo filme, haver comunicação entre o diegético e o extra-diegético – que é exterior à diegese criada pela narrativa, que não lhe pertence, como por exemplo música, títulos, legendas ou narração em voz *off* – sem que para isso haja qualquer perturbação na interacção filme/espectador.

Uma das componentes com a capacidade de traçar a fronteira entre esses dois registos coexistentes é a dimensão sonora de um filme. Michel Chion realça a importância do som para a unificação da diegese (Chion, 1994, p. 48), distinguindo entre vários tipos de elementos sonoros, presentes num mesmo filme, muitas vezes de forma simultânea, sobrepostos, mas que têm valores e funções distintas. Mesmo não estando “contidos” como a imagem está contida nos limites do enquadramento, (Chion, 1994, p. 69) a sua posição diegética é por norma facilmente reconhecível. Procurarei exemplificar adiante, a propósito do filme de Martin Scorsese, que as negociações entre o diegético e o não diegético podem formular uma temporalidade própria, que não depende exclusivamente da imagem, que não ganha os seus contornos pela duração ou características estéticas do plano.

No cinema – tal como em outros meios audiovisuais – para além do tempo designado de cada objecto, há um tempo que pode ou não ser vivido pelo espectador na sua totalidade, mas que está sempre “contido” na experiência de visualização. Surge

então a distinção entre “tempo fílmico” e “tempo diegético”. Apropriando as definições de Mary Ann Doane, Matilda Mroz esquematiza as diferentes camadas (Mroz, 2012, pp. 2,3) aludindo ao tempo fílmico, ao qual chama “temporalidade do dispositivo” como sendo inalterável, “mecânico” e incontrolável por parte de quem visiona, estando estabelecido à partida e sendo passível de ser medido em minutos e horas, e ao “tempo diegético”, da narrativa, vivido pelas personagens na diegese, que compreende os acontecimentos da história e é expresso através das componentes da imagem e som do filme, estando subordinado à montagem, à organização interna dos planos, cenas e sequências que o compõem³.

A distinção entre *fabula* e *syuzhet*, oriunda do formalismo russo do século XX, clarifica as possibilidades de encadeamento do tempo diegético, da narrativa, no tempo concreto do filme. A primeira refere-se à organização cronológica dos eventos numa narrativa (literária ou fílmica) e não é um dado explícito no interior do objecto, sendo deduzido pelo leitor ou espectador. A *syuzhet* por sua vez, corresponde à intervenção – no caso do cinema principalmente através da montagem – sobre a ordem dos acontecimentos, que podem corresponder à *fabula* ou não (Bagkstein, 2001). O uso de recursos como o *flashback*, a sobreposição de acontecimentos no tempo, o *flashforward* ou a repetição de gestos, acções ou demais motivos, acentua a distinção entre *fabula* e *syuzhet*, estando patente no último uma dimensão interventiva (por parte do realizador, no caso do cinema, por exemplo). Com recurso à terminologia de Béla Balázs, Marcel Martin descreve uma análise do tempo tripartida (Martin, 2005, p. 261): o tempo da *projectção* – tempo fílmico na terminologia de Doane e Mroz – da *acção* – o tempo diegético – e da *percepção*, apelidado igualmente pelas autoras mencionadas.

Ainda que a nomenclatura varie entre autores, as camadas de análise do tempo na teoria do cinema são geralmente três, duas algo exactas e uma conceptual, subjectiva e não traduzível numericamente, mas dependente até certo ponto das duas camadas

³ Evidentemente, os hábitos de visionamento sofreram alterações colossais com o advento do digital (Mulvey, 2006), (Gruisin, 2016), e hoje este “tempo do dispositivo” utilizando a expressão de Doane, parafraseada por Mroz, não é uma constante, havendo por parte do espectador a possibilidade de re-reproduzir determinadas cenas ou sequências, alterar a ordem de encadeamento das mesmas ou parar a imagem. Não obstante, para a discussão em curso, e para a articulação com o que é realmente o foco do projecto – o temporalidade do cinema, a sensação de tempo extraída do filme – considero esta primeira camada como um dado linear, inalterável e próprio de cada objecto cinematográfico. Por exemplo, o tempo fílmico de Em Junho é de dezasseis minutos, ainda que, como objecto inteiramente digital, a experiência de visionamento possa ser estendida ou comprimida.

anteriores, das escolhas de realização e do aproveitamento racional do dispositivo cinematográfico, tal como da experiência individual de cada espectador.

De forma a exemplificar estas distinções, *Em Junho* dura cerca de dezasseis minutos – tempo fílmico na terminologia de Doane e Mroz/da projecção nos termos de Balázs e Martin – e expõe um percurso de uma personagem ao longo de sensivelmente vinte e quatro horas – tempo diegético/da acção. A *fabula* e a *syuzhet* são coincidentes já que a narrativa é linear, sem recurso ao *flashback* ou outra forma de interrupção do curso natural do tempo. Porém, algumas das imagens de *Em Junho* podem ser lidas de uma forma não-linear, como que destacadas do fluxo normal e incontável do tempo. A sequência da tarde, por exemplo, é composta por quatro planos entre os quais não é possível estabelecer ligações de continuidade espacial e temporal concretas, tal como o penúltimo plano do filme, onde o casaco da protagonista é mostrado numa escala com valor de grande plano, num momento de quase paragem intencional do tempo. Ainda tendo como exemplo *Em Junho*, o mar tem sempre um valor dúbio quanto à sua posição na diegese, sendo fundamental para imprimir uma ideia de monotonia e repetição. A imagem e som do mar estão sempre à margem do desenvolvimento da narrativa, ainda que este seja um elemento que pertence e caracteriza o espaço diegético.

É de notar que esta divisão é própria do cinema⁴ contrastando com as narrativas literárias, devido ao movimento automático da projecção. Sendo o tempo fílmico inalterável, a velocidade da projecção coloca o espectador numa posição de passividade perante a passagem desse tempo. Na literatura, a compreensão de um tempo diegético é análoga ao cinema porém, não é possível falar nos mesmos termos de um tempo que é intrínseco ao dispositivo, principalmente devido à variação de velocidade e tempo de leitura, de leitor para leitor (Genet, 1980, pp. 34-5), e também porque há uma relação entre essa primeira camada do tempo no cinema e o “tempo real”. Ou seja, no caso de ausência de mecanismos de compressão ou dilatação temporal (elipse ou câmara-lenta, respectivamente) há uma coincidência entre o tempo da projecção, da diegese e do real, ao contrário da narrativa literária, onde o número de palavras, parágrafos ou páginas não tem um referente directo com o tempo real. É assim posta em evidência a hipótese de que existe uma dimensão temporal que é própria da experiência do cinema.

⁴ Como fenómeno original da imagem em movimento automatizada, que deu origem a outros fenómenos como a televisão, vídeo ou vídeo digital, cuja capacidade de veicular uma narrativa pode incluir neste ponto de divisão entre o tempo do dispositivo e o tempo da narrativa.

A construção e análise da temporalidade de um filme não corresponde, a meu ver, a um exercício de resumo, de transposição de um argumento escrito em imagens audiovisuais, utilizando as ferramentas próprias do cinema. Por outras palavras, não se trata de assimilar os dois conceitos expostos previamente e encontrar um equilíbrio entre ambos. Como constatado por um expressivo conjunto de autores, há que considerar o tempo, além destas definições, e ir ao encontro do que Mroz e Doane realçam como sendo uma terceira camada de temporalidade: a da “recepção”, uma temporalidade que não é expressa numericamente, não é cronológica e está ligada à definição de duração como formulada por Henri Bergson, a qual será clarificada mais adiante. Esta abordagem do tempo, não tem uma definição concreta, rigorosamente fechada. Encontram-se, porém, ecos da sua existência em vários campos da teoria do cinema. Laura Mulvey, no contexto das práticas de visionamento e manipulação da organização temporal de um filme pelo espectador do século XXI, comenta a disjunção que ocorre entre o que apelida de “tempo do filme” e “tempo do cinema” (Mulvey, 2006, p. 30). Para a autora, o primeiro provém da inscrição da imagem na película e o último resulta da “estrutura de significação e fluxo” (Mulvey, 2006, p. 30) que constrói a temporalidade de qualquer filme. Apesar de Mulvey utilizar estas definições para aludir às mudanças provocadas pelo digital, esta distinção é relevante para a presente discussão, pois há o reconhecimento de um “tempo do cinema” que, parafraseando a autora, é transversal a toda a prática cinematográfica. É um tempo que decorre da experiência de visualização, não é um valor fixo. É esta a dimensão temporal específica do cinema, que não podendo ser medida nem isolada das supramencionadas camadas de tempo, vai para além da quantificação e não pode ser expressa numericamente.

Mulvey segue a linha de pensamento de Christian Metz, que aponta as diferenças entre os vocábulos “fílmico” e “cinemático” de forma a caracterizar o cinema (como conceito abrangente, como arte) como detentor de sistemas codificados que, pela intervenção do espectador, produzem sentido e veiculam uma “mensagem” – que não é necessariamente um preceito narrativo ou um “ensinamento” concreto. A mensagem que um filme pode veicular pode ser a sensação provocada pela experiência do seu visionamento, não necessariamente traduzível por palavras.

Metz identifica cinco sistemas para a “integração e compreensão da totalidade da mensagem de um filme” (Metz, 1974, p. 33): a percepção primária das imagens e dos sons, a apropriação e “capacidade de manipular” tais imagens visuais e sonoras, o

reconhecimento e interpretação do conjunto de elementos símbolos e sentidos conotativos no próprio filme e externos ao filme, o conjunto das “estruturas narrativas” e, por último, o autor faz questão de isolar “o conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos (...) próprios do cinema e comuns a todos os filmes” (Metz, 1974, p. 34), fundamental para que os quatro elementos anteriores sejam organizados de forma a produzirem um discurso, a transmitir a tal mensagem. É importante para este projecto este reconhecimento de um conjunto de características que operam de uma forma particular e são específicas e transversais a todo o cinema, levando a supor que existe um tempo, que não é nem procura ser uma reprodução do “tempo real e que é experienciado através do contacto com os filmes em particular, e com o cinema no geral. É um tempo *cinematográfico*, utilizando a definição de Metz. O autor dá um exemplo instrutivo para distinguir entre objectos que podem ser agrupados pelas suas características técnicas, no âmbito do cinema, mas que não ostentam valores *cinematográficos*:

(...) alguns filmes, mais do que outros, dão ao espectador uma forte impressão de serem cinematográficos. Neste aspecto, os filmes de Eisenstein ou Murnau e uma cassette onde está gravada uma exibição teatral num único plano fixo com a duração de três horas, não são comparáveis (...) estes dois tipos de mensagem são ambos filmes, portanto a diferença inquestionável da especificidade resulta no facto de, no primeiro, a estrutura de configurações significantes (que não é uma coisa material) é, a um nível notável, devidamente cinematográfico, enquanto no segundo caso é até certo ponto quase totalmente não-cinematográfico.” (Metz, 1974, p. 42)

Desta comparação podem ser extraídas conclusões pertinentes para a reflexão aqui feita, mesmo se colocada no panorama actual, onde a “cassete de vídeo” pode ser substituído pelo ficheiro digital. A utilização do vocábulo “cinematográfico” como portador de determinados valores específicos do cinema fortalece a tese de que o cinema como arte, como conceito abrangente, não é dependente do suporte mas sim de um conjunto de características mais ou menos nomeáveis, que tenho como objectivo identificar – através da curta-metragem e da análise dos filmes propostos – com foco na construção da temporalidade.

Em suma, na teoria do cinema, de grosso modo, são três as camadas distinguidas para uma análise da temporalidade. A narrativa tem um peso considerável para a delineação dos níveis de análise aqui descritos. Não pode, contudo, ser descurada a existência de um cinema não narrativo, que dispõe de diferentes mecanismos para

formular a sua relação com o tempo e que podem não apresentar um tempo e espaço diegéticos claros e traduzíveis por números ou palavras, o que não invalida a potencialidade de possuírem uma temporalidade própria.

3.2 Duração e imagem-tempo

Henri Bergson propõe um pensamento sobre a duração que ultrapassa o seu confinamento ao espaço. Ao introduzir a ideia de duração pensada no tempo, a duração pura, Bergson efectua uma analogia com números inteiros e como pensar sobre os mesmos pressupõe pensar em descontinuidade, em pontos distintos que se sucedem no espaço. A definição sugerida – e posteriormente empregue em discussões sobre o cinema, não obstante ter sido estabelecida à sua margem – evoca a qualidade heterogénea do tempo, por oposição a uma duração numérica, mensurável, homogénea, ligada ao espaço e simbolizada pelo relógio, um objecto que oferece um tempo divisível (Bergson, 2002, p. 63). A duração bergsoniana aponta para um carácter imensurável, subjectivo do tempo, independente do espaço e intimamente ligado à experiência, aos sentidos e consequentemente à liberdade (Lim, 2009, p. 48). A progressão cronológica, que implica um movimento de sucessão, dá lugar a uma ideia de “interpenetração” (Bergson, 2002, p. 63), uma coexistência de tempos, contrastando com a divisão e independência dos instantes.

Na procura da confluência entre a teoria bergsoniana e a teoria do cinema, Donato Totaro sugere uma análise de objectos fílmicos pelo prisma da duração e constata que, apesar de uma aplicação científica e irrefutável da teoria ser impossível, há elementos na composição de um plano cinematográfico (a disposição dos componentes da *mise-en-scène*, por exemplo) que, “interpenetrados”, configuram a temporalidade do plano, cena, sequência ou filme como um todo (Totaro, 2001, p. 14). Para além deste exemplo concreto da *mise-en-scène*, o autor reforça a ideia de que as qualidades formais de um filme (e aqui, incluem-se muitos outros elementos, a sua maioria colocados no filme de forma intencional, a favor da visão da realização), e principalmente a associação entre as mesmas, definem a sua temporalidade. Isto é, são responsáveis pela criação de uma identidade temporal, única a cada filme.

No contexto do objecto desta pesquisa, a construção de uma temporalidade no cinema, não faz parte do processo encontrar formas de incutir *a priori* no filme as

qualidades da duração bergsoniana. Não é também correcto afirmar objectivamente que a relação do espectador com as imagens da curta-metragem exprime qualquer sensação que se assemelhe ao modo como Bergson formulou a duração pura, não subordinada ao espaço. É importante reforçar que a metodologia do projecto não passa por, em momento algum, materializar os conceitos teóricos através da realização de um filme, mas sim por olhar para o produto final e para o seu processo de concepção, à luz dos discursos existentes sobre o tópico do tempo.

No domínio da representação do tempo, tal como o calendário ou o relógio, o próprio dispositivo cinematográfico – e aqui, apesar de por definição ser depreendida a sucessão mecânica de fotogramas, a uma cadência de vinte e quatro por segundo, o formato digital pode ser igualmente incluído na analogia. Isto porque, mesmo não havendo o suporte físico, há um procedimento idêntico, de *frames* digitais que se substituem a uma velocidade estabelecida para produzirem exactamente o mesmo efeito – sugere a existência de unidades no espaço, equidistantes e portanto reforça uma ideia de homogeneidade do tempo. Bergson via então o cinema (na sua mecânica, no seu modelo de captação e reprodução de imagens – no cinematógrafo) como um “falso aliado” (Deleuze, 2016, p. 94) principalmente por estar numa fase primária, e não estarem estabelecidos os códigos que permitiriam um discurso para além do efeito da imagem em movimento, para além do aparelho científico (Lim, 2009, p. 62). Por oposição a esta linha de pensamento, Donato Totaro relembra que à altura da morte de Bergson, o cinema estava suficientemente capacitado para uma abordagem para além do seu mecanismo (Totaro, 2001, p. 8), passível de contemplar questões filosóficas que incorporassem a duração como propriedade do próprio filme. Independentemente destas visões díspares, a crítica de Bergson não condiciona a posterior aplicação das suas ideias ao pensamento acerca e a partir do cinema, pois tal exercício carece de contextualização e justificação. É no entanto importante reter que o autor refere-se primeiramente à ilusão, criada pelo mecanismo do cinema, para descrever e criticar a percepção comum do tempo (homogéneo, constituído por instantes discretos que se sucedem) e não ao discurso patente nos filmes ou à maneira como o espectador percebe o tempo no cinema.

Deleuze, Martin e Mroz, três autores focados na integração da filosofia de Bergson na teoria do cinema, reconhecem a importância do desprendimento das concepções comuns de duração para entender essa terceira camada temporal, a do fluxo, da

percepção. Nas palavras de Matilda Mroz, Bergson apresenta “uma particular formulação do tempo” que tem “ressonância com a passagem do tempo no cinema” (Mroz, 2012, p. 4), a impressão do tempo que o espectador extrai de um filme e que, novamente no caso da materialização na curta-metragem, está associada também às alterações de ritmo. Marcel Martin também reconhece que o conceito da duração bergsoniana “põe em jogo processos propriamente filmicos” (Martin, 2005, p. 266), e que pode estar à disposição do filme: como componente narrativa no transcurso da condensação temporal, seja por imagens explícitas – planos de um relógio ou calendário, diálogos que denotam uma cronologia, dando ao espectador uma orientação concreta do tempo que passa entre cenas ou sequências – ou de forma subtil, em que o público não tem consciência exacta do período decorrido, sabendo apenas que há mudança e progressão. No último caso, a duração concreta é indiscernível ou mesmo inútil para o propósito da acção. Porém, Martin contrasta os processos descritos com a intenção de “permanência” por oposição à “passagem” do tempo. Ainda que seja uma ideia algo paradoxal, pois a permanência no cinema pressupõe sempre a passagem do tempo⁵, esta dicotomia é, a meu ver, bastante útil para a análise dos filmes a ser feita no capítulo seguinte, tal como da curta-metragem. A diferença que o autor enuncia não é tanto entre ficar e passar, e sim entre acção e inacção.

A inacção desliga o tempo da narrativa. Os momentos “parados” do cinema são maioritariamente conseguidos através da duração longa dos planos, incorporada no momento da rodagem, e têm na montagem o maior aliado. Ao referir-se à “lentidão” que este processo evoca, Martin afirma que

(...) é evidente, depois de Bergson, que a nossa apreensão da duração é intuitiva e que aquilo que apercebemos conscientemente não é mais do que o sistema de referência temporal simultaneamente racionalizado e socializado no qual vivemos. (Martin, 2005, p. 269)

O autor corrobora, assim, a apresentação do tempo como contínuo, heterogéneo e não como um conjunto de instantes que se substituem sucessivamente. Todavia, vejo como redutor considerar a duração efectiva do plano e a escassez de cortes de montagem como únicas ferramentas do cinema para imprimir essa duração subjectiva.

⁵ Ainda que seja conseguida pelo “congelamento” do movimento do filme e os valores da fotografia sejam postos em evidência pela estase, pela ausência de movimento, a permanência é discutível se for tida em conta a projecção, pois tal como o movimento, a paragem resulta de uma ilusão.

Totaro confirma que a capacidade que o plano-sequência tem para “capturar” o “tempo real” aproxima o conceito de duração a termos cinemáticos formais, ressaltando que a utilização da montagem como agente agregador de relações entre “passado/presente, memória/percepção, fantasia/realidade e tempo-sonhado/tempo real” é também fundamental para que um recurso à teoria de Bergson seja mais completa (Totaro, 2001, pp. 15-16).

É notório que a montagem interna pode conceder ao plano carga temporal. Porém, a duração como enunciada por Bergson, comparada numerosas vezes à percepção do tempo do cinema, não é só encontrada num cinema dito “lento”, nem é própria e dependente do plano-sequência, havendo, como tentarei demonstrar na análise minuciosa dos exemplos fílmicos, outras componentes, algumas até indissociáveis da narrativa, que consolidam esta ideia. Por exemplo, a cuidada utilização das escalas de planos e a articulação entre as mesmas, o ângulo, posição e movimento da câmara ou o trabalho do som.

No domínio do cinema do final do século XX e princípio do século XXI, Helen Powell aponta as reconfigurações das narrativas, ou seja, a constante recusa pela linearidade da história, como um indício da duração “interpenetrável” de convivência e confluência de tempos distintos. Powell caracteriza essa mistura de tempos no cinema contemporâneo como caótica e em conformidade com o pensamento bergsoniano (Powell, 2012, p. 18). Na minha perspectiva, a crítica que a autora emite refere-se apenas à narrativa e à forma como alguns cineastas optam por uma organização fragmentada e disruptiva dos acontecimentos, não correspondendo necessariamente àquilo que é explorado pelo meu projecto de pesquisa. Por outras palavras, os exemplos fílmicos a serem analisados descrevem estruturas lineares da narrativa, encadeamentos cronológicos dos acontecimentos, não deixando por isso de estarem próximos das possibilidades de uma temporalidade própria do cinema, com momentos que emanam características da duração de Bergson. Assim sendo, a existência de um passado no presente de um filme não é unicamente conseguido através da desagregação da ordem da narrativa. Tal como anteriormente descrito, a *syuzhet* é inseparável da forma como o tempo é apresentado ao espectador e, de facto, a associação de Powell é válida na medida em que a organização da narrativa é um factor crucial na impressão do tempo. Porém, os elementos intrafílmicos capazes de construir uma temporalidade não estão

necessariamente dependentes da narrativa, sendo esta aliás apenas um desses mesmos atributos.

Neste ponto, torna-se indispensável aludir a Gilles Deleuze. Omnipresente nos textos contemporâneos sobre o tema do tempo no cinema, a teoria de Deleuze, apesar de ser extremamente intrincada e apresentar uma complexidade amplamente reconhecida, influenciou o pensamento sobre e a partir do cinema da última década do século XX, sendo importante ainda no domínio do cinema do novo milénio. Não tenciono dissecar os seus dois volumes sobre o cinema pois tal exercício não caberia nos parâmetros do projecto nem se apresentaria útil aos objectivos do mesmo. Não obstante, elaborar um discurso sobre a temporalidade no cinema sem aludir aos conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, representaria uma lacuna que consequentemente privaria o projecto de uma abordagem mais profunda e em consonância com a quase totalidade do pensamento produzido sobre o tópico do tempo no cinema, a partir do final do século. Com isto, parafraseando o filósofo francês, as suas obras não têm o objectivo de relatar uma história do cinema (Deleuze, 2016, p. 1) – embora sejam inseparáveis de uma perspectiva histórica da teoria do cinema e do próprio cinema (Kovács, 2000) – mas sim de, a partir do visionamento de um avultado conjunto de filmes, teorizar sobre o tempo, o movimento e a percepção, dentro e fora do cinema.

A divisão entre os dois livros é motivada pela cisão (temporal, estética, conceptual) entre o cinema clássico e o do pós-Segunda Guerra Mundial, um cinema em crise, reflexo das consequências do conflito e do esgotamento da imagem-movimento. Nas palavras de Deleuze, o cinema moderno contrasta com o clássico principalmente por ser o cinema das imagens-tempo, com a capacidade de subordinar o movimento ao tempo, e não o inverso, capaz de evocar uma “imagem directa do tempo” (Deleuze, 2015, p. 40). Esta afirmação não surge isolada nem pode ser lida como tal. É a consequência da evolução de todo o discurso sobre a imagem-movimento, manifestado ao longo dos capítulos do primeiro volume. A imagem-movimento é a imagem que subordina o tempo ao movimento, é o cinema paradigmático de *Hollywood* regido por mecanismos sensorio-motores, onde as personagens são agentes da acção e descrevem um percurso até um objectivo mais ou menos concreto. Deleuze explica que “imagem-movimento” não é uma definição literal na medida em que, por exemplo, no cinema dito primitivo⁶ a “imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (Deleuze, 2016, p.

⁶ Cinema primordial, antes de estarem estabelecidas as normas que constituiriam o cinema clássico.

47) já que esta emerge de um conjunto de parâmetros estabelecidos e comuns a um número considerável de filmes. Para Deleuze, a crítica de Bergson ao cinema baseava-se precisamente no movimento concedido às imagens e não na definição concreta de imagem-movimento, que implica uma forma e um discurso e que provém da coordenação de todos os elementos, cinemáticos ou não, em evidência no filme. É importante referir que o cinema da imagem-movimento não é um cinema atemporal, de forma alguma. O tempo tem um papel preponderante e transversal a todos os filmes considerados nos livros de Deleuze. Um dos factores que diferencia estes dois tipos de imagem (e o autor realça que não são conceitos exclusivos uma vez que filmes do período clássico, que são na sua quase totalidade imagens-movimento, podem, mesmo que momentaneamente, apresentar características da imagem-tempo, por exemplo em instantes de suspensão da narrativa) é a apreensão feita da temporalidade que o filme apresenta.

O aparecimento de imagens directas do tempo está ligado às ideias de fragmentação, intervalo, disjunção e errância. Segundo Deleuze, neste cinema do tempo (e o neo-realismo italiano é exemplar) os esquemas sensorio-motores “encravam” (Deleuze, 2015, p. 37) e as personagens não são mais agentes da narrativa mas apresentam qualidades de espectadores, de autênticos “videntes” incapazes de lidar com a situação em que se encontram pela via das suas “capacidades motoras”. Por oposição ao cinema da acção, conduzido por uma lógica de causalidade, nas imagens-tempo as causas e as consequências não podem ser traçadas de forma linear ou intuitiva. Aquando da abordagem dos filmes escolhidos, desenvolverei a questão da personagem como motor da acção ou como elemento passivo, e como é que esses contornos de identidade poderão estar presos à temporalidade do filme, factor que considero também relevante na relação com a vertente prática do projecto.

O papel da montagem nas duas “espécies” de imagem é definitivo para a compreensão do contraste estabelecido por Deleuze. No domínio da imagem-movimento, a montagem é tida como a “determinação do Todo” (Deleuze, 2016, p. 53)⁷, agente agregador que expõe a mudança que ocorre no filme. Porém, a qualidade de imagem-movimento não é uma consequência da montagem, estando dependente das características do plano, como unidade celular. Desta forma, a montagem extrai uma

⁷ O “todo” corresponde, neste caso, ao universo do filme, à sua totalidade como objecto. No entanto é também empregue, consoante o contexto, como correspondendo ao “todo” que é o cinema, o conjunto de todos os filmes.

imagem indirecta do tempo, “inferida das imagens-movimento e das suas relações” (Deleuze, 2016, p. 53).

Sobre a intervenção da montagem na imagem-tempo, Deleuze declara que esta “mudou de função”, descrevendo o cinema moderno como sendo revelador de uma montagem que já está no plano, que não organiza para oferecer uma ideia de “todo” mas que põe em evidência as descontinuidades e os “falsos *raccords*”, é uma montagem que “opera e vive no tempo” (Deleuze, 2015, pp. 69-71). Tecnicamente, um filme, clássico ou moderno, ganha os seus contornos formais e narrativos através da criação de uma malha que articula planos que compõem cenas que por sua vez compõe as sequências que completam o filme. No entanto, a posição de Deleuze incide na função que essa articulação tem nos dois casos. A montagem clássica, visa a coesão espacio-temporal, a continuidade de movimentos – os *raccords* de olhares, posições, gestos – e está ao serviço da narrativa, ou, como sugere Deleuze, o processo é inverso, ou seja, a narrativa (ou a diegese) é que existe devido à acção da montagem. O cinema moderno viu aparecer, ou mais correctamente viu tornarem-se mais evidentes, a fragmentação do espaço, a deslocação das personagens, a descontinuidade de movimentos, a montagem interna presente no plano através do plano-sequência ou da utilização dos vários planos da imagem em profundidade, fazendo germinar assim a imagem directa do tempo, que não é o tempo da acção, não é o tempo inferido da narrativa.

Especificamente, uma das ideias inerentes à imagem-tempo, e largamente discutida na teoria do cinema, é a da imagem-cristal. Recorrendo novamente a Bergson e à duração pura, Deleuze salienta repetidas vezes a divisão entre “virtual” e “actual”. A imagem actual é o presente, ou “um presente” (Deleuze, 2015, p. 126) e as imagens virtuais são as “recordações puras”, fragmentos de um passado que coexiste com o presente pelos circuitos que interligam o actual e o virtual. Sumariamente, os sonhos ou as imagens que correspondem a uma realidade fantasiosa, também são, pelas palavras do autor, imagens virtuais que se actualizam num presente quando este assim o exige. Porém, é feita a distinção entre essas imagens-sonho e as recordações puras, sendo as primeiras actualizadas em estados de consciência e as últimas próprias de um estado além da consciência, estão “no tempo” (Deleuze, 2015, p. 128) e não sofrem o mesmo processo de actualização num presente ou seja, coexistem com a imagem actual, não se actualizam porque são parte integrante do conjunto actual/virtual, e constituem a imagem-cristal. O “desdobramento” do tempo possibilita a compreensão deste ponto.

Relembrando a premissa da duração pura, há uma recusa do tempo cronológico, no qual os instantes discretos e homogêneos são substituídos sucessivamente. Assim, se o presente não é a sucessão de passados, numa mecânica linear de substituição incessante, Deleuze, baseado em Bergson, projecta uma lógica de “cisão” permanente do tempo e condensa esse pensamento da seguinte forma:

o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado conserva-se em si como passado em geral (não cronológico); o tempo desdobra-se a cada instante em presente e passado, em presente que passa e passado que se conserva. (Deleuze, 2015, p. 132)

Regressando à distinção entre imagem-movimento e imagem-tempo, poderá ser dito que, a actualização de uma imagem-sonho, ou imagem-recordação que não corresponde a uma virtualidade pura, ocorre didacticamente no cinema paradigmático da imagem-movimento. Por exemplo, numa sequência de *flashback* motivada por uma necessidade de aceder a determinadas imagens de um acontecimento, no presente da narrativa é a materialização da mencionada actualização. Pelo contrário, as imagens-cristais, multifacetadas, desdobradas, cindidas, mais frequentes em cinematografias do pós-guerra, evidenciam essa convivência entre a imagem virtual e a actual, não por via de actualização por necessidade do presente, ou seja, não como motor de avanço da narrativa, mas para conceder à imagem as várias camadas do tempo. A estrutura cristalina remete para a multiplicidade de faces e o cinema dispõe de métodos que proporcionam o aparecimento de tais imagens. Deleuze dá o exemplo dos espelhos ou superfícies que reflectem, distorcem ou multiplicam o sujeito/motivo que é reflectido e como todas essas imagens existem, ao mesmo tempo, no plano e são a imagem da convivência entre o imaginário e o actual, entre o passado e o presente. Também o movimento e a subjectividade da câmara fazem surgir esta sobreposição temporal.

Damien Sutton refere-se à imagem-cristal como impulsional de uma postura singular por parte do espectador, que não só está “rendido” à temporalidade do cinema, independentemente da sua concepção de temporalidade no mundo, como está consciente dessa percepção, ou seja, a imagem-cristal, pelo seu poder disruptivo da lógica de progressão cronológica e narrativa, como que obriga o espectador a uma reflexão e reinterpretação constante das imagens (Sutton, 2009, pp. 43-44). São estas imagens que permitem “ver” directamente o tempo, sem que este seja inferido pela progressão da acção ou pela mudança que os esquemas sensorio-motores enunciam.

Deleuze elabora uma classificação dos vários tipos de cristais, utilizando como exemplo a filmografia de Ophuls, Fellini, Renoir ou Visconti. Vários autores, tendo como base a teoria de Deleuze, procederam à aplicação dos conceitos a objectos fílmicos, muitos deles posteriores à publicação dos livros em questão, não como forma de ilustrar ou simplificar as ideias através de exemplos concretos, mas como ferramentas de análise para extraírem das formas ou discurso dos filmes, as ilações para as suas respectivas teses. Com tal facto, pretendo afirmar que seguirei o mesmo método, não tentando comprovar tais noções com uma aplicação pragmática, mas utilizando-as na construção de um discurso sobre a concepção e apresentação do tempo nos respectivos filmes.

Num registo à margem do foco aqui trabalhado, mas ainda assim pertinente para o debate sobre o tempo e os conceitos deleuzianos, Patricia Pisters sugere a classificação de um terceiro tipo de imagem, para além da imagem-movimento e imagem-tempo, a qual apelida de “neuro-imagem” (Pisters, 2016, p. 2)⁸. Este conceito, que não tenciono explorar a fundo aqui e que é substancialmente desenvolvido na bibliografia da autora, remete para uma evolução. Tal como a Segunda Guerra Mundial representa para Deleuze uma cisão que deu origem ao cinema da imagem-tempo, por evolução ou quebra das estruturas da imagem-movimento, para Pisters o advento do digital representa também um momento de passagem para outra categoria de imagens. Sendo o foco da imagem-movimento a acção das personagens e o da imagem-tempo uma visão subjectiva “filtrada” pelo seu olhar, na “neuro-imagem” há um acesso directo à sua “paisagem mental” (Pisters, 2016, p. 3).

Sustentando a sua tese também em Deleuze e Bergson, a autora utiliza exemplos do cinema contemporâneo *mainstream*, absolutamente dependente de tecnologia digital na construção de espaços virtuais e demais efeitos visuais, para anunciar a chegada da “neuro-imagem” e de uma nova era de apresentação do tempo no cinema. Por este prisma, o futuro é a base do discurso veiculado por tais filmes ou do seu aspecto formal, tal como na imagem-tempo o é o passado. O cinema contemporâneo é, aos olhos de Pisters, intrinsecamente mental, cuja técnica – o método de “fazer filmes” – contrasta com as formas dominantes até então. (Pisters, 2016, p. 18).

⁸ Esta não é uma designação cunhada pela autora, provindo de uma entrevista a Gilles Deleuze, editada por Gregory Flaxman em *The Brain is The Screen* (2000) devidamente referenciado na bibliografia.

De forma semelhante, Kristen Daly alude à terminologia de Deleuze para propor também um terceiro tipo de imagem, que não é já a do agente (imagem-movimento) nem do vidente (imagem-tempo) mas do “utilizador” (Daly, 2010, p. 81). Daly explica que o cinema actual (pós-iragem do milénio) depende mais da intertextualidade do que da lógica linear da narrativa e padece de novas ferramentas de análise, diferentes das utilizadas tradicionalmente na história do cinema. Para a autora, um filme não é um objecto concreto, “coeso e imutável” (Daly, 2010, p. 82) mas um conjunto de “partes” conectadas pelo “utilizador” com as quais este interage directamente. Tal hipótese implica forçosamente uma nova concepção de temporalidade no cinema e uma reflexão sobre os limites do que pode ou não ser considerado cinema, no período actual de preponderância das práticas digitais.

Tal como Pisters, Daly elabora um conjunto de conceitos com base na teoria do cinema “tradicional” e de autores contemporâneos cuja obra incide sobre o cinema do final do século XX/princípios do século XXI e utiliza exemplos de filmes – que apresentam narrativas cuja cronologia é confusa, fragmentada e exige ao espectador um esforço de raciocínio para ligar as partes soltas – para confirmar um novo desafio que é colocado ao espectador/utilizador.

Incluí as formulações de Patricia Pisters e Kristen Daly para demonstrar como a teoria deleuziana sobre o cinema (ou a partir do visionamento de obras cinematoráficas) é, no discurso contemporâneo, extremamente relevante, adaptável e aplicável ao panorama cinematográfico actual. Por outro lado, e apesar de a ontologia da imagem digital não ser a questão a aprofundar neste momento, é também meu objectivo com a curta-metragem comprovar que há valores *cinemáticos* presentes, independentemente do suporte, e que as reflexões actuais sobre a imagem digital não são necessariamente dirigidas a objectos como *Em Junho* – que não deixa de ser um filme contemporâneo, actual – que não vêm na ausência da materialidade do filme um obstáculo à preservação desses mesmos valores, neste caso específico no que respeita à construção de uma temporalidade do cinema.

Ainda que o cinema do espectáculo dos efeitos visuais seja predominante e, provavelmente represente uma forma totalmente diferente de experienciar e apreender o tempo, não posso aproximar o meu exercício e as suas intenções nem o tipo de cinema que ele referencia, a este discurso. Reforço apenas a ideia de transversalidade da obra de Deleuze. Embora *A Imagem-Tempo* tenha origem principalmente no cinema de autor da

segunda metade do século XX, o seu conteúdo não está confinado ao conjunto de filmes citados.

De que forma são então os conceitos deleuzianos úteis à prática cinematográfica, mais concretamente ao pensamento sobre o tempo no acto de filmar? Aplicar directamente os preceitos elaborados por Deleuze na realização de um filme é, a meu ver, um exercício rebuscado e não foi o procedimento adoptado para o projecto. As ideias de Deleuze não são normas que guiam a realização ou a montagem. Os seus livros sobre o cinema partem da visualização de filmes e este é um dado muito importante para perceber a inclusão dos conceitos no projecto, principalmente por comprovarem, até certo ponto, que o cinema tem a capacidade de transmitir ao espectador uma ideia de tempo através de imagens e sons, que é experienciada no contacto com um determinado filme e só através desse contacto.

3.3 Percepção e afecção.

O carácter subjectivo do tempo que o cinema proporciona passa inevitavelmente pela relação espectador/filme e consequentemente por um discurso sobre a percepção na experiência audiovisual. Uma vez mais, Matilda Mroz baseia a sua análise para além das possibilidades técnicas que o dispositivo permite, focando-se no contacto do espectador com os filmes seleccionados por si (de Antonioni, Tarkovsky e Kieslowski) ao longo do tempo. Para este capítulo importa a metodologia de Mroz, que propõe que através da duração dos filmes, ou seja na qualidade de objectos que se apresentam no tempo, conjugam-se a “afecção, sensação e textura, sentido e tema” (Mroz, 2012, p. 188), aspectos que se interligam na experiência de visionamento.

Com o advento do vídeo e posteriormente do digital, a textura da imagem e a resposta do espectador para além da dimensão intelectual, ganhou um destaque significativo na teoria do cinema, principalmente pelos textos de Vivian Sobchack ou Laura U. Marks, autoras preocupadas com o corpo e com as possibilidades de afecção através do cinema. Onde as autoras retiram da experiência do cinema para aplicar à corporalidade do espectador, eu procuro acrescentar a dimensão da temporalidade como uma sensação, ou outra manifestação dos sentidos, sugerida pelo contacto com as imagens audiovisuais, tanto devido ao tema e às características formais dos objectos, como apontado por Mroz, como pelas qualidades técnicas e de como a sua manipulação

pode irromper com um padrão de clareza da imagem, como é proposto por Laura U. Marks. Por outras palavras, Marks sugere que as irregularidades da imagem em movimento (neste caso a autora privilegia o vídeo, mas a sua tese pode ser abrangida a qualquer suporte ou formato), evidenciam uma “visualidade háptica”, onde as imagens sugerem e estimulam o sentido do tacto e uma experiência multisensorial. Ao contrário de Matilda Mroz que coloca os objectos fílmicos que analisa sob o contexto histórico-social que os envolve, Marks tem uma perspectiva técnica na sua abordagem. A autora destaca o suporte da imagem e a importância da câmara para a emergência da visualidade háptica, referindo que a recusa pela profundidade de campo, as variações de foco, cor e textura da imagem (Marks, 2002, p. 4) – aqui com o aspecto grosseiro e a imperfeição do vídeo a servir de exemplo – suscitam uma relação com o espectador que ultrapassa o que apelida de “visualidade óptica”, e vai ao encontro de uma proximidade com as sensações corporais, independentemente daquilo que o tema, detalhes narrativos ou pistas de diálogo possam enunciar.

Em relação à experiência subjectiva do tempo, é possível e discutível deduzir que as escolhas técnicas do dispositivo são fundamentais para a construção da temporalidade, única ao filme. Todavia, onde Marks identifica e enumera as características que imprimem à imagem uma dimensão táctil, com base na sua própria experiência de visionamento, não é apropriado recorrer à mesma metodologia para propor que há uma forma de, através da manipulação técnica do dispositivo cinematográfico, veicular um sentido de tempo às imagens, pois como mencionado anteriormente, não é objectivo do projecto fazer uma enumeração dessas escolhas, ou apresentar uma espécie de manual, com passos a seguir para a criação de uma temporalidade. Há no entanto uma clara proximidade entre as afirmações de Laura U. Marks e a hipótese de existência de uma temporalidade própria do cinema. Ao expor como o som, associado a uma escala de plano fechada, pode gerar uma proximidade capaz de provocar sensações olfativas (Marks, 2002, p. 117), a autora menciona uma “suspensão temporal” que permite uma mais demorada experiência multisensorial. Não é considerada a intenção do realizador, apenas as sensações provocadas mediante o contacto com abordagens particulares da imagem audiovisual. Da mesma forma, Mary Ann Doane, citada por Mroz, refere que o grande plano como que “exemplifica o desejo de parar” o fluxo temporal do filme (Mroz, 2012, p. 17), mostrando a relação entre o dispositivo (o grande plano como uma escolha deliberada de realização e montagem, que tem o valor de imagem-afecção

segundo Deleuze, não apenas quando representa um rosto mas motivos ou objectos que podem ser filmados e mostrados numa escala apertada e ter o valor de um rosto) e a percepção que o espectador tem, multisensorial no discurso de Marks e de heterogeneidade temporal no exemplo de Doane.

A integração do pensamento sobre a percepção e a afecção deve-se à necessidade de contextualizar o que foi definido como a “terceira camada” de análise do tempo no cinema, não mensurável e subjectivo, com um importante ramo da teoria do cinema na contemporaneidade. Vivian Sobchack, aborda veementemente a questão da corporalidade e da dicotomia percepção/expressão, afirmando que antes dos processos de produção e apreensão de significado, a ontologia do cinema passa por um “*wild meaning*” (significado “selvagem”, não processado nem analisado à luz dos vários ramos da teoria do cinema) (Sobchack, 1992, p. 12) formulando assim uma definição de cinema cuja essência – no seu estado cru, primário, não digerido pelos inúmeros processos de construção mental e perspectivas de análise que resultam na produção de sentido – aproxima a experiência de visionamento por parte do espectador com a experiência “da vida”, do mundo real, exterior ao ecrã.

Com as definições de tempo fílmico e diegético, duração pura, qualidades cinemáticas, imagem-tempo, afecção e uma compreensão geral de que os vários momentos de cisão na história do cinema, resultaram na consolidação de formas e normas ou na disrupção das mesmas, estão cimentadas bases para a análise dos filmes de Abbas Kiarostami e Martin Scorsese, com incidência na temporalidade que descrevem.

4 O tempo e a realização cinematográfica.

Em primeiro lugar, a inclusão destes dois filmes exige uma justificação apropriada. Claramente, são dois objectos muito distintos a vários níveis. Para além das quase quatro décadas que separam as suas produções, pertencem a cinematografias diferentes. Enquanto o filme de Martin Scorsese exhibe as características do *road movie* e do cinema da Nova Hollywood da década de 1970, o de Abbas Kiarostami é a última longa-metragem de uma vasta e notável obra, gravado em plena conformidade com as técnicas digitais predominantes, em Tóquio. Não obstante as divergências técnicas, formais e estéticas creio serem dois exemplos extremamente pertinentes ao projecto precisamente por serem, em muitos aspectos, polos opostos, mas também por terem em comum certos elementos na relação do tempo com o cinema. Podem ainda ser aproximados a nível temático: ambos têm uma protagonista em permanente deslocação, física e mental. Do ponto de vista da história e do discurso que a narrativa enuncia, a opressão patriarcal, as expectativas do comportamento da mulher na sociedade, a fragmentação de identidade e o desempenho de diferentes papéis mediante as exigências das circunstâncias, são alguns dos temas transversais que definem as personagens principais dos respectivos filmes. São também essenciais para compreender a criação de uma temporalidade, já que esta está também de acordo com os enunciados temáticos. Indirectamente, ecos do tema da deslocação e da emancipação feminina podem ser encontrados no exercício *Em Junho*, o que fundamenta também a escolha destas duas obras.

A respeito da metodologia a utilizar neste capítulo da memória de projecto, os conceitos trabalhados anteriormente terão um peso substancial, sendo que darei também importância a uma abordagem mais prática, técnica até, na identificação daquilo que permite imprimir ao espectador um certo sentido de tempo, de duração. É minha intenção dar a entender que os dois filmes são duas experiências, onde o tempo é assimilado de forma singular, por causa dos valores que ostentam. É possível comparar coerentemente os dois filmes e reconhecer que partilham um conceito de tempo que é intrinsecamente cinemático. Acrescento ainda que ambos dialogam directa e indirectamente com a História, com uma consciência ou memória do cinema, nomeadamente do cinema clássico americano.

Entretanto, com este capítulo não restrinjo os realizadores à questão do tempo. Não posso afirmar que são cineastas preocupados com este tópico (como o é assumidamente

Tarkovsky, por exemplo), por isso tirei conclusões baseadas nos objectos em si, até porque, em parte, são filmes algo à margem da obra geral, tanto de Scorsese como de Kiarostami. Reforçando que apenas estes dois filmes estão em consideração é, contudo, necessário fazer uma resumida contextualização dos cineastas e suas filmografias.

Abbas Kiarostami (1940-2016) foi um cineasta relevante da Nova Vaga Iraniana⁹ e, com base no *corpus* da sua filmografia e impacto nos principais festivais europeus¹⁰ é dos mais influentes e respeitados realizadores-autores dos últimos 40 anos. Os problemas concretos do tempo não estão em evidência na sua obra como estão as questões da representação, do conflito real/ficção e da morte. É por isso que o filme de 2012, não sendo dissociável do cineasta, é aqui destacado da obra geral, entrando em confronto com as ideias exploradas no capítulo anterior, com o filme de Martin Scorsese, e com o propósito do projecto.

Like Someone in Love é a longa-metragem final do realizador iraniano, filmada integralmente no Japão, com um elenco e equipa técnica japoneses e diálogos em japonês. A produtora do filme é francesa e o título é partilhado com uma canção interpretada por Ella Fitzgerald, em inglês. A amálgama de contributos internacionais não é indiferente a um olhar sobre os efeitos da globalização no cinema, directamente ligado ao tempo do cinema na era digital. O filme de 2012 é por isso um filme do mundo, que não é abrangido pelas considerações de Pisters ou Daly: não exhibe na sua organização cronológica/estrutura narrativa as repercussões de um mundo deformado pela tecnologia, através de multiplicidade de personagens e linhas narrativas, da quebra da linearidade cronológica ou recusa das normas de continuidade a favor de uma “pós-continuidade” (Shaviro, 2016) desconectada, espelho do fluxo incessante e vertiginoso de informação digital. *Like Someone in Love* é, por oposição às teorias de um “pós-cinema”, um filme tradicional e, por oposição à hegemonia de Hollywood, um exercício radical. É indiscutivelmente um filme do seu tempo, uma prova explícita de que o cinema não é a película, não é a materialidade do filme.

A história do filme pode ser escrita em poucas frases: Akiko (Rin Takanashi) é uma jovem estudante universitária que trabalha como prostituta, actividade que esconde do

⁹ Movimento espontâneo com início no final da década de 1960, cujos filmes “exploraram as complexidades do contexto político e social” (Sadr, 2006, p. 152), focados na identidade nacional e possibilidade de um cinema “nativo” que fosse o reflexo da sociedade iraniana.

¹⁰ Venceu a *Palma d’Ouro* no Festival de Cinema de Cannes em 1997 com *Ta’ m-e gīlās*, distribuído em Portugal com o título *O Sabor da Cereja*, para além de incontáveis distinções mundiais pela sua obra. (Saeed-Vafa, 2002)

namorado, Noriaki (Ryo Kase) – entidade que assombra, como um fantasma, a primeira parte do filme, ganhando corpo e presença na segunda. Ao longo de uma noite e um dia, Akiko convive com um cliente, Takashi Watanabe (Tadashi Okuno), um professor ancião, viúvo, que vive sozinho nos arredores da capital japonesa. As três personagens cruzam-se e quando Noriaki, violento e possessivo, percebe que a relação entre Akiko e o professor não é de parentesco, persegue-os e o filme termina com a janela da casa de Takashi partida, por um objecto que o espectador não vê, atirado certamente por Noriaki. Evidentemente, não é a história que preocupa o filme ou o realizador, sendo apenas um veículo para o pensamento sobre o encontro com o outro, as expectativas sociais, a definição da identidade e, no que ao projecto diz respeito, sobre o tempo.

Uma outra personagem, a avó de Akiko, é definitiva para o rumo que o filme toma, tanto ao nível da narrativa como de tudo o que é exterior à história. É na personagem da avó que reside a força das componentes cinematográficas que evocam uma sobreposição de tempos e uma “história” para além da narrativa do filme, nomeadamente a escala de planos e o uso do som diegético fora-de-campo. A avó, que está de passagem por Tóquio, tenta contactar Akiko repetidas vezes, sem sucesso, e vai deixando mensagens de voz no telemóvel da neta, que o espectador ouve (fora-de-campo e fora de tempo) quando Akiko também o faz. A impossibilidade de recusar o trabalho, forçado pelo proxeneta (Denden), leva Akiko a desconsiderar por completo os apelos da avó para que se encontrem.

Na viagem de táxi até à casa de Takashi, passa pela estação onde a avó diz que a espera e Akiko e o espectador vêem, por duas vezes (já que a jovem pede ao motorista que volte uma vez mais ao lugar), uma figura imóvel, em pé, longe demais para que seja discernível qualquer traço facial. A percepção do tempo provocada pela personagem da avó e da sua relação com Akiko não é circunscrita aos minutos que a viagem de táxi ocupam no todo do filme. Esta viagem, para além da deslocação de um ponto A (o bar da primeira cena) a um ponto B (apartamento do cliente) é uma viagem interior, cujos indícios – as mensagens de voz, os reflexos da noite de Tóquio e o recorrente grande plano de Akiko – confirmam a conturbada posição actual da protagonista, a caminho de um encontro com um homem desconhecido, por obrigação. Não há, porém, um olhar que condene a prostituição. Não é culpa que as lágrimas de Akiko, no assento traseiro do táxi, põem a descoberto. É a impossibilidade de controlar a situação e a inevitabilidade do desencontro numa metrópole. Kiarostami coloca na personagem de

Noriaki a visão do julgador sobre a prostituição e a infidelidade, num filme que em nada procura formular juízos de valor sobre a legitimidade das acções das suas personagens. O tratamento do tempo, ou o modo como o tempo emerge no filme é crucial a esta posição neutral. *Like Someone in Love* não é contudo um filme “amoral”. Nas palavras de Nico Baumbach, há “um encontro profundamente moral” entre o espectador e o mundo do filme, conseguido apenas quando os “preconceitos morais são suspensos” (Baumbach, 2014) um encontro que não é superficial e resulta na imersão do espectador no tempo e espaço do filme.

No seguimento do primeiro capítulo e por razões de coerência, é pertinente aludir à anatomia do filme de Kiarostami, que é composto por duas grandes sequências, constituídas por sua vez por seis longas cenas, separadas entre elas por elipses. Cada cena é apresentada em tempo real, ou seja o tempo diegético corresponde ao tempo fílmico, à excepção da supramencionada viagem de táxi, cujo diálogo confirma durar cerca de uma hora que, por um lado é condensada em minutos e por outro estende-se, indiferente ao tempo do relógio. As cenas sucedem-se cronologicamente e do primeiro ao último plano, a narrativa descreve menos de vinte e quatro horas. A primeira sequência corresponde à noite e a segunda ao dia seguinte, que culmina no final abrupto e violento. Esta divisão antevê desde logo um distanciamento do paradigma de Hollywood, pela escassez de cenas e acções e pela duração dos planos. A câmara fixa, o plano-sequência e o trabalho feito sobre o fora-de-campo são as ferramentas primordiais para alcançar essa distância.

Kiarostami começa o filme num plano de conjunto, no interior de um bar à noite. O foco é disperso e o plano é fixo. Corresponde a um plano subjectivo, ao ponto de vista da protagonista, ouvida a falar (ao telemóvel, com um Noriaki desconfiado), mas ainda não vista. Os planos aproximados de peito de Akiko durante a cena são cirúrgicos e esporádicos. Há uma clara necessidade de mostrar (e ver) o que ela vê e não procurar interpretações no seu rosto. A subjectividade da posição de câmara não compromete a cena, já que quando Akiko se levanta para ir à casa-de-banho, a câmara (e o espectador) permanece imóvel, vendo-a desaparecer no centro do enquadramento. No que à acção diz respeito, é pela conversa de telemóvel (à qual o espectador só tem acesso unilateral, pelo que é dito por Akiko) que a posição da jovem é subtilmente revelada. Tão poucos são os detalhes sobre a protagonista (estudante, prostituta por razões indefinidas, esconde a profissão do namorado e da família, não é originária de Tóquio) e no entanto

há uma proximidade quase inquietante entre o espectador e a personagem, não interessando de facto quem ela é ou os pormenores de uma eventual *backstory* ou mesmo o que acontece depois do plano final. A proximidade é a com o presente do filme, do agora que ele enuncia e que no entanto carrega as camadas do passado e coexiste também com uma ideia de futuro – sugiro que o acto de violência que encerra o filme está em potência, desde o primeiro plano, e há sintomas na primeira cena que remetem para esse desfecho, como o momento em que Akiko levanta a voz ao seu patrão, que como que petrifica a acção e o tempo no bar.

É assim necessário reunir os elementos que definem a temporalidade de *Like Someone in Love*, realçando que isolados não possuem valor expressivo e que a percepção do tempo resulta da comunhão entre todos eles.

Os telefones são instrumentos omnipresentes ao longo de todo o filme e funcionam não só como meios de comunicação entre personagens, como também como marcadores temporais que tentam condicionar o rumo das personagens e do filme. Powell, inicia o seu livro sobre as possibilidades de representação do tempo no cinema com uma reflexão sobre a influência que os telemóveis têm na relação quotidiana com o tempo. Para a autora, o contacto e a visibilidade permanentes são uma consequência da “pressão do tempo” (Powell, 2012, p. 1), e tentam corresponder a uma pressuposta “escassez de tempo” no mundo contemporâneo, regido por um sistema capitalista (adaptado às tecnologias digitais). Kiarostami não despreza a interferência dos meios de comunicação actuais nas relações interpessoais e, intencionalmente ou não, a presença constante do telemóvel define parte da temporalidade do filme, e põe em confronto duas dimensões do tempo: uma cronológica, numérica, homogénea – a voz automática que coloca cada uma das mensagens da avó por ordem, precisando a hora e o minuto, enunciando numa narrativa à parte, à qual o espectador só tem acesso parcial (a passagem da avó pela capital japonesa) – e uma dimensão sensível, ligada à percepção e à interioridade das personagens – Akiko ouve as mensagens da avó noutro tempo, não em directo, não há uma conversa simultânea e, para o espectador e para a protagonista, há nesse momento uma viagem mental que é certamente envolvida pelo passado, na vida pré-Tóquio de Akiko e pelo confronto dos fragmentos incompatíveis da sua identidade. O ensaio de Baumbach insiste no contraste com o cinema de Hollywood como demonstrativo da atitude adoptada pelo realizador. Desta forma, surge uma comparação pertinente com um objecto que subverte totalmente as normas clássicas. O

documentário *News from Home* (1977) de Chantal Akerman, utiliza a narração em *voice over*, pela realizadora, de cartas enviadas da Bélgica pela sua mãe, durante os anos em que Akerman vivia em Nova Iorque. Planos longos da cidade são preenchidos sonoramente pelas palavras da mãe, na voz da autora, que está sempre atrás da câmara. Há um paralelismo entre estas cartas e as mensagens de voz do filme de 2012. O tempo delas sobrepõe-se ao presente das imagens e há um desencontro, uma contradição temporal e a impossibilidade de contacto directo entre mãe e filha e avó e neta. O confronto temporal não corresponde apenas à descoordenação imagem/som mas também ao conflito geracional, aspecto proeminente em *Like...* também na relação Akiko/ Takashi. Se, por um lado, a comparação com o filme de Akerman retira ao telemóvel a carga sintomática de uma sociedade em mudança, por outro, há a imediatidade que as cartas não permitem e que promove o controlo excessivo que Noriaki exerce sobre a jovem, possibilitando a criação de um conflito narrativo – e tentativa de resolução, pois Akiko usa o telemóvel para comunicar com Takashi Watanabe e pedir socorro – o que corrobora a tese de Powell, de redefinição da percepção do tempo pela tecnologia.

Como anteriormente referido, o plano longo (a recusa pela *découpage* da cena) e maioritariamente fixo, promove também uma ideia específica de duração que aproxima o espectador à experiência das personagens. Recorrendo aos termos de Deleuze – e reconhecendo que há argumentos suficientes para identificar as características da imagem-tempo no filme de Kiarostami – a integridade das cenas corrompe de certo modo o esquema sensorio-motor já que o olhar não é direccionado e não há uma montagem presa ao *raccord* que dá, segundo Deleuze, uma imagem do tempo que é necessariamente indirecta. A título de exemplo, há um *raccord* de movimento particular na cena inicial, que é composta por apenas dois planos, numa espécie de campo/contracampo desequilibrado. Uma figurante sai por um lado do enquadramento no plano de conjunto e o seu movimento é continuado no plano de Akiko, que tem atrás de si a porta do bar, por onde a figurante sai. Ao contrário da função da montagem no cinema que preza a continuidade, não há nada de invisível neste movimento que é, a meu ver, quase “forçado” por ser tão óbvio. Proponho a interpretação deste detalhe como uma evidência de que o filme não é regulado pelas normas clássicas de coesão espaciotemporal, daí a estranheza que provoca.

Na última cena da sequência da noite, Akiko e Takashi encontram-se. A cena decorre em tempo real, sem elipses ou suspensão assumida da acção. Nos longos planos que compõem o encontro, a câmara, Akiko e o espectador descobrem o espaço. Na casa do cliente, um apartamento onde os livros são abundantes, a jovem desempenha um papel. O seu comportamento é o de uma actriz, já não é a neta distante nem a namorada desonesta nem a trabalhadora revoltada pelas imposições violentas do patrão. Junto do homem, Akiko mostra-se confortável, divertida e a estranheza que o espaço poderia implicar, transforma-se em familiaridade, no momento em que se deita na cama e adormece, depois de uma conversa de rumo incerto. O ritmo da cena é coincidente com o ritmo geral do filme e ritmo interno dos planos. Para Tarkovsky – cineasta responsável pela produção de pensamento sobre tempo e cinema, da perspectiva da realização – o filme não ganha a sua identidade na montagem mas sim na rodagem e o ritmo é imposto pelas escolhas de realização e está dentro do enquadramento. A montagem “junta planos que já estão preenchidos pelo tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme” (Tarkovsky, 1987, p. 114). A afirmação do cineasta russo é facilmente comprovada pela progressão rítmica de *Like...* dependente do tempo do plano, dado pelos movimentos de câmara (ou ausência deles) e das deslocações precisas das personagens no espaço.

Para delinear o ritmo, entra também em causa a imprevisibilidade do diálogo que põe em evidência as questões da decomposição da identidade e das expectativas sociais. As intenções de Takashi são incoerentes. O seu comportamento oscila entre o cuidado paternal e a possibilidade perversa de aproveitamento sexual da figura feminina, com quem partilha a noite, exclusivamente por sua opção. A ideia de semelhança é largamente explorada na cena: Akiko compara-se à esposa do homem, que vê numa fotografia, e a uma mulher num quadro que ornamenta uma das paredes. Em gestos contidos, a jovem prende o cabelo para ficar parecida à figura desenhada na tela e o plano ganha uma carga temporal, mais um confronto (ou coalescência) presente/passado pela semelhança curiosa entre as duas [Fig.1]. Kiarostami faz uso constante de sobreposições e reflexos que suscitam relações de poder dentro do plano e fundem camadas temporais, que se encontram nesta longa noite, que o espectador experiencia pacientemente. Para além do referido quadro, outra composição põe em contacto dimensões contrastantes. Takashi, sentado num cadeirão, ocupa o lado esquerdo do enquadramento e observa Akiko enquanto esta se acomoda na cama.



Figura 1. A semelhança icónica entre a personagem Akiko e a mulher representada num quadro em *Like Someone in Love* (2012) de Abbas Kiarostami.

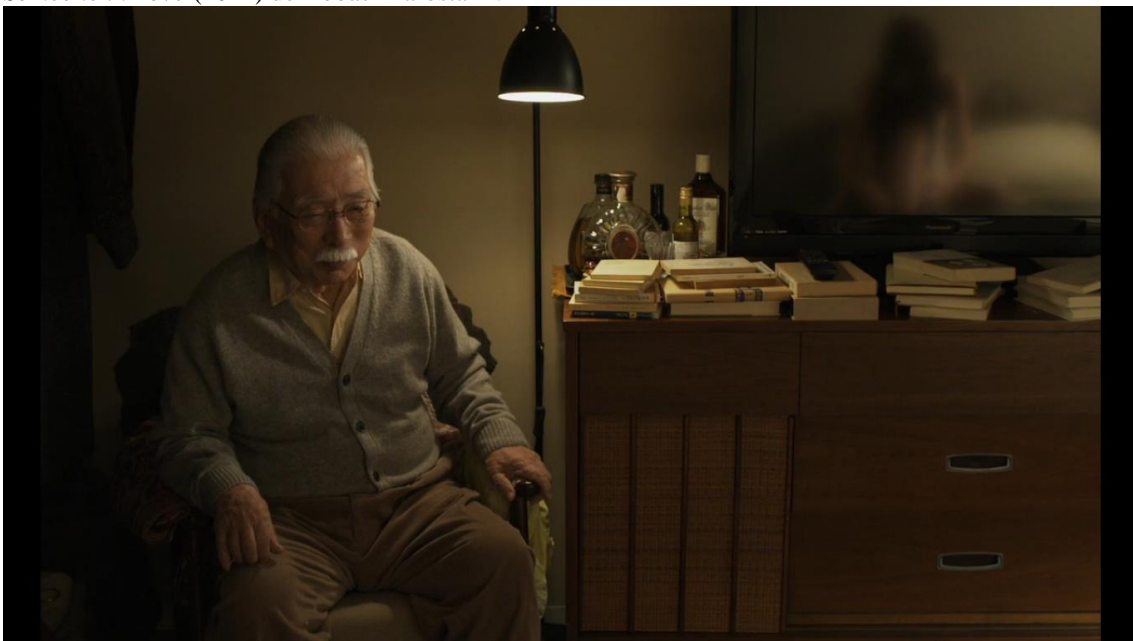


Figura 2. Mediação da imagem de Akiko pelo televisor apagado. A subversão do campo/contra-campo, em *Like Someone in Love* (2012) de Abbas Kiarostami.

O espectador, por sua vez, não tem acesso ao contra-campo a não ser por via do reflexo no ecrã apagado de um televisor [Fig.2]. Akiko é então uma mancha turva, um reflexo, um objecto imaterial durante os longos e imóveis minutos do plano. Uma vez mais, há no desequilíbrio do enquadramento a convivência de percepções temporais e um conflito geracional. O tempo da noite de Takashi – o anfitrião, detentor de poder e ao mesmo tempo de vulnerabilidade perante a “presença aurática” da mulher – não é o

tempo da noite de Akiko e a forma como cada um é filmado demonstra-o. A leitura possível destes dois momentos, em que a imagem da jovem protagonista é mediada (pelo quadro e pelo ecrã), não emerge somente da composição e das escolhas (cirúrgicas) de *mise-en-scène*. Precisa da duração do plano, que é ainda preenchida pelo diálogo intermitente.

A sequência nocturna termina com Akiko já a dormir. A câmara segue os pequenos gestos, quase ritualísticos, do dono da casa, num único plano (de tronco), enquanto este desliga a aparelhagem e apaga as velas da mesa de jantar. Takashi desliga de seguida o candeeiro do quarto e dá por encerrada a noite e, com ela, a primeira parte do filme. Na sucessiva alteração de papéis representados pelas personagens, o fim da noite é também a consumação de um novo acordo entre os dois. A relação prostituta/cliente passa a ter contornos de parentesco, e há agora a representação dos papéis neta/avô, que se materializa no dia seguinte e desencadeia a brutalidade do final.

A sequência do dia seguinte tem três cenas extensas, cuja abordagem é semelhante ao que foi até aqui descrito: o uso do telemóvel como meio de comunicação entre as personagens e os tempos do filme, planos longos com recusa da *découpage* clássica, sobreposições, reflexos e choques (geracionais, de género, de poder) dentro do plano e ausência de um objectivo narrativo concreto. Por outras palavras, há no filme uma deambulação incessante que remete para uma errância que, a meu ver, liga de certa forma as protagonistas dos filmes de Scorsese e Kiarostami e, de certo modo também o sujeito subentendido do mencionado documentário de Chantal Akerman. A deambulação é um factor que define a percepção do tempo e não se limita a corresponder a uma particularidade da história e da psicologia das personagens, pois há também a deambulação do realizador por espaços não familiares de um país estrangeiro. O olhar é sempre externo e o dispositivo cinematográfico procura a aproximação possível àquele universo.

É ainda importante fazer menção a dois momentos onde a subjectividade, aliada a uma possibilidade de discurso indirecto, estão patentes na imagem. Na primeira cena, quando Akiko é coagida a aceitar o trabalho, a câmara vai pela primeira vez para o exterior do bar, seguindo o movimento do patrão. A janela de vidro permite a sobreposição do reflexo do homem com a imagem real da jovem [Fig.3] separados pela superfície transparente. Em primeiro lugar, é inevitável o comentário sobre a relação de poder enunciada pelas posições e ordens de grandeza dos corpos no plano: Akiko

sentada e a ocupar uma reduzida área na zona inferior do quadro e o patrão em pé, debruçado sobre a figura da rapariga que é totalmente absorvida pelo reflexo do seu corpo. No seguimento da acção, é evidente que o espectador está perante uma situação de autoridade e submissão, de total ausência de liberdade. Se não está em causa uma visão reprovadora do teor das relações humanas manifestadas no filme, há claramente uma constatação, puramente visual e cinemática, das condições dos contratos estabelecidos entre as personagens e, neste caso, a sobreposição dos reflexos e dos corpos cria camadas no discurso do filme e adensa linhas de leitura.



Figura 3. Reflexo e sobreposição: relações de poder no plano, em *Like Someone in Love* (2012) de Abbas Kiarostami.

A posição “real” das duas personagens é de costas voltadas uma para a outra. Se o realizador tivesse escolhido fazer o plano mais recuado, era essa a disposição das duas entidades, o que proporcionaria também uma leitura direccionada para as divergências gerais (idade, género, poder económico). Mas, seria eventualmente uma interpretação focada na situação do momento, de desacordo sobre o encontro de Akiko com o professor. Porém, a colocação da câmara entre o actor e a janela remete para uma interpretação mais distanciada da narrativa e, sobretudo por esta imagem ser materializada depois de uma longa cena, rígida na sua composição, funciona também, a meu ver, como um momento de suspensão do curso natural do tempo, por representar uma via de comunicação com o espectador com parâmetros muito específicos,

exclusivamente visuais. No entanto, a cena prossegue no ritmo do filme e o fluxo temporal não é necessariamente interrompido.

O outro exemplo não tem uma ligação tão óbvia com o diálogo realizador/espectador ou discurso do filme/espectador, na medida em que não veicula um pensamento tão concreto, mas é representativo da consciência que o filme tem do próprio cinema. Perto do desfecho, uma outra personagem é introduzida. Uma anciã, vizinha de Takashi Watanabe, tem dois monólogos de conteúdo aparentemente trivial que a caracterizam, numa primeira camada, como intrometida e inconveniente. Na presença de Akiko, a vizinha presume que esta é neta de Takashi e aproveita o encontro para, em poucos minutos (o tempo de Takashi ir à farmácia em auxílio de uma Akiko agredida por Takashi¹¹, a sangrar do lábio), discorrer sobre os detalhes do seu percurso de vida. A sua presença é marcada através de um plano totalmente subjectivo, uma vez mais dependente de superfícies materiais, onde uma cortina translúcida se interpõe entre a câmara e a acção – Takashi ajuda Akiko, sentando-a nas escadas e sai para ir à farmácia – o espectador, que viu a vizinha instantes antes, tem consciência que este ponto de vista é o dela, ainda que ela não esteja no plano. Uma mão afasta a cortina e o contra-campo mostra a vizinha enquadrada por uma pequena janela, como um grande plano dentro do mais afastado que a câmara faz. Interpela Akiko afirmando ser muito parecida com a “mãe” – aludindo mais uma vez ao problema da aparência e da identidade que assolam a personagem central – e exterioriza um monólogo sobre si. O que considero ser relevante para a discussão no que é dito pela vizinha e sobretudo no tipo de enquadramento em que é apresentada, é a ligação que pode ser feita com a posição *voyeurística* do espectador de cinema. A mulher vê os acontecimentos pela janela – o seu ecrã – mas não tem acesso a mais do que aquilo que lhe é revelado, não tem um ângulo privilegiado (contrastando com o ponto de vista ideal do espectador do cinema clássico) e nada mais pode fazer do que presumir, procurar semelhanças e ligações que a façam extrair sentido das imagens. A mulher é uma personagem

¹¹ Embora não esteja no âmbito daquilo que tenciono destacar do filme de Kiarostami, a representação da violência pode ser vista como importante para a constatação das estratégias utilizadas pelo realizador. O espectador não vê Noriaki a agredir Akiko nem a atirar o objecto na última cena, vê apenas as consequências: Akiko ferida, a janela partida. A violência inferida é um distanciamento claro de uma representação visual imediata, típica de um outro tipo de cinema. A ausência de acções violentas não significa que o filme não exiba, no seu todo, uma atmosfera permeada por vários tipos de violência. Penso que este é um filme extremamente violento, que se apresenta de certo modo como uma bolha em vias de rebentar (o partir da janela é a consumação dessa violência que está até então sempre em potência), sem para isso recorrer a formas explícitas ou chocantes.

claramente tipificada, há uma crítica inerente ao seu comportamento indiscreto pelo que é possível concluir que há também um comentário ao modo de visionamento (ou de cinema) que ela sugere, apoiado na lógica de causa-efeito, preocupado com um antes e um depois, com as ligações causais que a progressão narrativa pressupõe.

Like Someone in Love é um filme exemplar para a análise do tempo. Apesar da linearidade cronológica da história que o filme contém, é uma amálgama de longos fragmentos e referências que, através dos princípios mencionados (principalmente a *mise-en-scène* e a montagem), exclusivos do cinema, desprendem-se dos parâmetros da narrativa (causalidade, objectivo, arco de mudança das personagens) e formam em conjunto uma temporalidade específica. Essa apresentação do tempo, como pretendi clarificar, passa pela coexistência de diferentes percepções pelas personagens (e pelo espectador), a influência dos meios de comunicação à distância, o encontro e o desencontro numa metrópole contemporânea e a permanente consciência e comunicação com a história do cinema.

Alice Doesn't Live Here Anymore é um herdeiro directo do cinema clássico americano, onde a narrativa tem um peso decisivo nas escolhas de realização. Há uma heroína, há a perturbação da estabilidade inicial por um acontecimento inesperado, uma clara divisão em três actos narrativos e um conflito que carece de resolução. A protagonista descreve um arco que exprime mudança e o final é conclusivo, relativamente fechado. Ao contrário do exemplo anterior, que é como que um acaso que a câmara testemunha inadvertidamente, *Alice...* não corresponde a um pequeno fragmento temporal do percurso das personagens. O tempo diegético do filme de Scorsese é muito mais abrangente, compreendendo anos: desde a infância da protagonista Alice (Ellen Burstyn) até ao momento em que decide ficar a viver com o filho Tommy (Alfred Lutter) na cidade americana de Tucson. Porém, a cena inicial – fulcral para a escolha deste filme – é na verdade um prólogo, está à parte e exhibe valores que o distanciam das restantes imagens. É a evocação de uma memória e é uma matriz que define o rumo do filme. Desta forma, o tempo narrativo, da diegese, é circunscrito a poucos meses durante os quais Alice aprende a lidar com a morte do marido, Donald (Billy Green Bush), e a consequente possibilidade de emancipação.

Não obstante o contraste evidente com o filme de Kiarostami, acredito que mais do que um contraponto, *Alice...* é um complemento, pois parte igualmente do uso consciente das ferramentas do cinema para a construção de uma temporalidade

específica e que vai ao encontro da memória do cinema. É portanto o meu objectivo demonstrar que o filme de Martin Scorsese, englobado no cinema de Hollywood, apresenta uma complexa relação com o tempo que ultrapassa as intenções da narrativa e proporciona um pensamento sobre a experiência humana através do plano cinematográfico. Assim sendo, *Like Someone in Love* é uma abordagem contemporânea e *Alice...* uma “pós-clássica” a um mesmo problema.

Martin Scorsese (n.1942) é um dos cineastas americanos mais importantes da segunda metade do século XX e do século XXI (Raymond, 2002). A sua muito vasta obra, entre outros méritos, é responsável pela criação de um imaginário específico da cidade de Nova Iorque. Poder-se-á dizer, à semelhança do parágrafo introdutório de Kiarostami, que a cidade (as deslocações, os fluxos financeiros, a influência da arquitectura urbana sobre o comportamento das personagens etc.) é um tópico transversal a muitos dos seus filmes sendo que, o traço mais definitivo da sua obra é, a meu ver, o diálogo permanente com a história do cinema, a presença de uma memória, de um passado que é o passado do cinema. Desta forma, *Alice Doesn't Live Here Anymore* é provavelmente o exemplo mais demonstrativo deste ponto, embora, uma vez mais, como *Like...*, não seja um filme-modelo da obra do realizador.



Figura 4. Recriação dos valores do cinema clássico no prólogo em *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) de Martin Scorsese.

O prólogo é a chave da apresentação do tempo em *Alice...* Após os créditos iniciais, compostos por letras trabalhadas e cores excessivamente saturadas (referência ao

technicolor), surge um cenário iluminado por uma intensa luz vermelha [Fig.4]), obviamente construído em estúdio, que remete para as sequências monocromáticas de *The Wizard of Oz* (1939). Há a subversão dos valores do filme de estúdio por via de um excesso no plano (saturação, registo de representação dos actores, expressividade da iluminação). Alice, aqui em criança, canta uma canção que é exterior à diegese, à qual o espectador tem acesso mas cuja fonte no interior do filme é abstracta ou inexistente, e exterioriza num monólogo (que não é dirigido a ninguém “dentro” do filme, é para o espectador) a sua intenção de ser uma cantora reconhecida, no futuro¹². A narrativa do sonho americano é também subvertida quando a cena é bruscamente interrompida e, de Monterey, na Califórnia, passamos para Socorro, no Novo México, vinte e sete anos depois. O *technicolor* dá lugar a uma textura mais crua da imagem e cores mais esbatidas. A proporção da imagem também sofre alterações, tornando-se panorâmica. Todos estes detalhes são do cinema e a transição só tem valor interpretativo porque faz uso de conceitos exclusivamente cinemáticos. O sentido desta pequena revolução estética na abertura do filme só existe porque há um reconhecimento da história do cinema. A memória de Alice não volta a ser visualmente evocada mas é o motor da viagem que a personagem faz, em busca das condições que Monterey eventualmente proporciona para a concretização do seu sonho.

Não percepciono o prólogo como um *flashback* convencional. É pertinente recorrer a Deleuze para entender a natureza desta cena, anómala no todo do filme. A recordação de Monterey é uma camada do passado que permeia o presente da acção, não só através do diálogo que a referencia como também pelo movimento geral que Alice faz (concretamente de Este para Oeste, em direcção à Califórnia). No entanto, a imagem virtual que é esta memória não corresponde à onisciência da narração, ou seja, a visita ao passado não é proporcionada pela capacidade da narrativa de viajar objectivamente pelo tempo. A cena que abre o filme é a transposição de uma memória, assolada pela subjectividade, abstracta nos seus contornos factuais e cuja tradução por imagens e sons é feita tendo em conta a essência do cinema. A distinção real/imaginário é evidenciada pela passagem abrupta do passado para o presente. Há um antes e um agora na vida de Alice, que coexistem – porque um influencia permanentemente o outro – mas que são

¹² É relevante que a canção seja cantada por Alice Faye, actriz do cinema clássico americano, célebre por interpretações em filmes de Busby Berkley ou Otto Preminger. Partilham o nome mas qualquer outra aproximação é impossível, tal como o título indica.

incompatíveis, reflexo da situação do cinema americano pós-clássico, permanentemente marcado pela herança da história com a qual não pode (ou não tenciona) conciliar-se.

Um breve enquadramento histórico é necessário para decifrar a estratégia de Scorsese. *Alice...* insere-se na chamada Nova Hollywood, equivalente a outros movimentos da história do cinema que existem como contraponto a algo que lhes precede. A exaustão do paradigma de Hollywood, tal como o crescente poder da televisão e a abertura do público a cinematografias alternativas, proporcionaram uma crise no *studio system* na década de 1960 (Bordwell & Thompson, 2003, p. 513). Paralelamente, os acontecimentos político-sociais – movimento pelos direitos civis, a guerra do Vietname (muito presente no imaginário cinematográfico americano das décadas de 1960-70), os escândalos políticos da presidência de Nixon – influenciaram activamente a nova geração de realizadores (Kirshner, 2013), conscientes de um mundo em mudança e impulsionados pela necessidade de reinventar ou redefinir as formas do cinema clássico, para corresponder às exigências do presente. A quase total abolição da auto-censura do cinema americano no final da década de 1960 permitiu uma maior abertura temática e estratégias mais explícitas de representação da violência ou do sexo, tanto visualmente como pelos diálogos. A Nova Hollywood pode ser entendida como a assimilação de meio século de cinema e posterior redistribuição da mesma matéria (e não uma total ruptura) à luz de um panorama social, político e económico mudado, e com uma perspectiva sobre o cinema como arte, influencia do cinema europeu do pós-guerra (Berliner, 2010, p. 6).

É este o meio que envolve o filme de Martin Scorsese. A oposição clássico/contemporâneo é também a oposição artificial/real, estando a memória de Alice (o passado do cinema) relegada para uma dimensão inatingível, a dos sonhos frustrados, das construções irrealistas de cenários que, perante a conjectura da vida quotidiana do presente do filme, não têm lugar na sequência dos acontecimentos, senão através de reminiscências deturpadas pelo tempo.

Alice... é também um filme dos lugares, das cidades. A geografia dos Estado Unidos desempenha um papel significativo na deambulação que o filme expõe. Uma deambulação menos errática do que a de Akiko no exemplo anterior, mas em conformidade com a questão da pertença, da deslocação e da identidade. Resumidamente, a Alice adulta é casada e tem um filho pré-adolescente. Sem profissão, é responsável pelas tarefas domésticas e está presa ao papel secundário e oprimido da

mulher na família estruturada pelo patriarcado, numa cidade descaracterizada no interior do país. A morte imprevisível do marido é a morte simbólica da opressão masculina, que impede o seu desejo de evasão, e o fim da fonte de rendimento da família, o que cria a necessidade de regresso a Monterey a fim de, finalmente, cumprir o sonho de ser cantora. Alice segue com o filho rumo à Califórnia e passam pelas cidades de Phoenix e Tucson, ambas no estado do Arizona, terminando a viagem nesta última, resignada à impossibilidade de atingir o seu objectivo primordial, contente com a simplicidade mundana de Tucson e com o amor que encontra, na personagem de David (Kris Kristofferson).

Para além da já descrita cena inicial, pretendo destacar duas outras cenas do filme de Scorsese, com o objectivo de demonstrar de que forma os valores cinematográficos são empregues na construção de uma temporalidade própria. Acredito que o filme esteja, na sua abordagem formal, entre o que é característico do cinema clássico e as quebras de ligações causais do cinema moderno. De um modo geral, não é um facto que o espectador esteja no registo do cinema do vidente, como proposto por Deleuze para aludir à (in)acção das personagens nos filmes de Antonioni, por exemplo, perante a dimensão incontroável das circunstâncias.

Sugiro a divisão em cenas de viagem, na estrada, e cenas de permanência, nas cidades. A análise deste contraste possibilita ver o modo como o tempo difere consoante estes dois estados. A primeira viagem, Socorro – Phoenix, tem no tratamento do som a indicação de uma temporalidade subjectiva, relacionada por um lado com a impaciência infantil de Tommy e por outro com a ansiedade e concentração da condutora, Alice, a caminho da meta que definiu. Durante o percurso ouve-se a canção *Daniel* de Elton John¹³, que é simultaneamente diegética e extra-diegética. A qualidade sonora da música oscila entre a limpidez da gravação de estúdio (imediatamente identificável pelo espectador como sendo externo à diegese, uma sonoridade que tem o poder de transformar o plano mas que não provém de nenhuma fonte “dentro” da imagem) e a distorção do som do rádio do carro (fonte identificável, o espectador ouve o que as personagens ouvem). A alternância entre os planos no interior e no exterior do carro (a maioria destes, planos gerais, picados, do carro a percorrer a estrada) e principalmente a transformação da luz do dia, dão a entender que a viagem dura várias horas. Esta asserção parte de uma imagem do tempo que é necessariamente indirecta, que é dada

¹³ Referência indirecta à guerra do Vietname, pelo conteúdo da letra, que fala de um ex-soldado ferido.

pelas mudanças no movimento, é o tempo inferido através da montagem. No entanto, não é apenas a duração cronológica da deslocação que interessa à cena, e é nesse ponto que sugiro que a música tem a função de dar a impressão de uma duração. Assumindo a possibilidade de mãe e filho ouvirem repetidamente a mesma canção durante as horas da viagem, o facto de a canção ser ouvida intermitentemente ao longo de toda a cena, pressupõe uma dilatação temporal, quase fastidiosa.

Tarkovsky, numa reflexão profunda acerca da capacidade do realizador (autor) poder, através do cinema, “esculpir” o tempo¹⁴, dedica uma parte do seu pensamento ao emprego da música no cinema. A percepção do espectador é um factor muito presente no discurso do autor, que atribui à componente musical a capacidade de “produzir uma distorção do material visual” (Tarkovsky, 1987, p. 158) estando permanentemente ao dispor da realização para provocar um determinado efeito junto de quem experiencia esse contacto imagem-som. Tal acontece pela capacidade de impor um tom à cena, quando utilizada de forma não tautológica, relativamente independente do objecto visual. A afirmação de Tarkovsky é oportuna por aparecer no seio de algo mais abrangente, a construção de um sentido de tempo. Reconhecendo que se refere principalmente à utilização de peças instrumentais, não diegéticas, não deixa de ser aplicável à utilização da música em *Alice...*. A música de Elton John, como procurei confirmar, não serve apenas como “decoreação” da cena, na busca pela verosimilhança de uma canção que aquelas personagens, naquele tempo e naquele lugar ouviriam numa viagem de carro. A verosimilhança é indiscutivelmente conseguida mas há a imposição de um tom à cena – nostalgia, paciência e resignação – e sobretudo uma específica e deliberada sensação de passagem do tempo.

A terceira dimensão do tratamento do tempo que quero destacar situa-se na altura do percurso em que Alice tem a sua primeira (e única) prova de canto, num escuro bar de Phoenix, com o intuito de ganhar algum dinheiro como cantora, antes de prosseguir para Monterey. A música é o cerne da temporalidade da cena mas, ao contrário da viagem de carro, aqui o filme está num dos momentos de permanência, onde as peripécias da narrativa são acumuladas e resultam numa nova necessidade de deslocação, mais uma viagem, ou mais uma etapa da única viagem, até Monterey. Se no

¹⁴ Analogia que serve de título ao seu livro e que tem como base o facto que a duração interna do plano e a acção da montagem têm sobre o tempo, distorcendo-o e concedendo-lhe “expressão rítmica” (Tarkovsky, 1987, p. 121)

carro em andamento o tempo é condensado pela montagem e expandido pela música, no interior do bar as funções dessas mesmas componentes são reformuladas por completo.

Sentada ao piano, Alice canta nervosamente para uma plateia de clientes pouco interessados. A actuação não é extraordinária mas é suficiente para que lhe seja feita uma proposta de trabalho, validando o seu propósito. No que aos códigos de género diz respeito, é claro que o filme de Scorsese não é um musical, situando-se à margem das convenções de género, à semelhança de outros filmes da Nova Hollywood. Porém, até um certo ponto, o efeito de suspensão do curso natural da narrativa, associado ao musical clássico, acontece neste momento, mas não porque a diegese é corrompida pela espontaneidade da actuação de Alice, que é na verdade perfeitamente justificável pelas circunstâncias. A suspensão que sugiro tem exclusivamente a ver com a percepção do tempo, com uma variação de ritmo, por comparação às cenas que a antecedem. A montagem não age com base em elipses, não procura comprimir o tempo. É o movimento de câmara e a possibilidade de uma montagem interna que definem a cena, em confluência com a actuação musical, que marca também o ritmo. A câmara descreve uma trajectória elíptica, move-se repetidamente em círculos como as partículas de um átomo em volta do núcleo, que é a figura iluminada de Alice ao piano. Silhuetas fora de foco interpõem-se entre a câmara e o objecto nuclear e a construção da cena não recai sobre o par acção/reacção, o que implicaria uma formulação baseada em planos, com escalas próprias (nomeadamente grandes planos dos rostos dos clientes do bar) que se articulariam de modo a criarem um todo que concedesse ao espectador a reacção do público à actuação da personagem. Contudo, não é isso que está na cena e creio que o tempo que passa, durante esta actuação, em tudo depende da escolha do realizador de, com a circularidade obstinada da câmara à volta de Ellen Burstyn, suprimir por momentos as ligações causais e expor, pelo manuseio de valores exclusivamente cinemáticos – que não pertencem nem à literatura, nem à pintura, nem à música, por exemplo – a subjectividade da duração pela perspectiva de Alice. Utilizando a terminologia de Bordwell e Thompson para a distinção entre diversos níveis de sentido da imagem cinematográfica (Bordwell & Thompson, 2008, pp. 60-63), no sentido explícito do discurso, essa interioridade que a câmara revela, remete para a importância da *performance* no caminho de Alice para alcançar o seu objectivo final. Numa dimensão sintomática, estão em causa, a meu ver, a emancipação feminina e a superação de obstáculos criados pela conjuntura socioeconómica em que a personagem

se encontra, espelho do panorama político americano dos anos 1970. O momento carrega, tanto a nível do argumento como da ligação gerada entre o espectador e a protagonista, um peso acrescido que a câmara, pelo seu movimento, põe a descoberto.

Ao contrário de *Like Someone in Love*, onde as poucas cenas convivem intimamente, vejo *Alice...* como um filme de segmentos isoláveis, sucessivas vinhetas cujos acontecimentos que descrevem, fazem Alice avançar ou recuar até Monterey ou na verdade, à ideia de Monterey deturpada pelo tempo e pela memória, que não chega a materializar-se. O filme exhibe então uma pluralidade de estratégias que conferem às cenas um ritmo e abordagem do tempo específicos.

Em resumo, os três momentos que procurei realçar reconhecem a existência de um cinema em evolução, com mais de meio século de vida, fazendo uso dessa memória (no caso do prólogo) para representar audiovisualmente uma dimensão virtual, da memória subjectiva e deturpada da personagem, e um comentário sobre o próprio cinema. As escolhas precisas de cor, textura, proporção da tela, música e expressividade da iluminação, convergem para que esta representação se concretize. Na viagem de carro, já no registo do “real”, da actualidade, entra em consideração a experiência pessoal, que não é confinada à deslocação física entre cidades, e a subjectividade da duração tendo em conta a viagem interior que o percurso simboliza. Aqui, sugeri que a montagem e principalmente a utilização minuciosa de uma canção *pop* estão na base da estratégia do realizador. Por fim, a temporalidade da actuação de Alice ao piano é construída por um obsessivo movimento de câmara e pela própria música diegética, e a montagem já não procura dar uma imagem indirecta do tempo que passa.

Numa nota adicional, em parte a ver com a memória do cinema aqui descrita, Annette Kuhn distingue entre o espaço e o tempo do *cinema no mundo* e do *mundo no cinema* – estando o primeiro associado à sala de cinema e à actividade colectiva socio-cultural de ir ao cinema e o último ao mundo representado, à diegese dos filmes – afirmando que existe um ponto de encontro entre os dois.¹⁵ Tendo como base a memória do cinema da década de 1930, Kuhn estabelece uma oposição, largamente feita ao longo deste texto, entre o tempo do relógio, “fora da sala de cinema” e os contornos da duração que esse mesmo tempo tem “dentro da sala”, “aparentemente assumindo uma

¹⁵ A autora tem como objecto de estudo entrevistas a mulheres e homens que frequentaram salas de cinema, no Reino Unido, na década de 1930, como parte integrante das suas rotinas semanais. Os nomes citados pelos entrevistados (Fred Astaire, Ginger Rogers) confirmam a predominância do cinema clássico americano na memória colectiva.

forma totalmente sua” (Kuhn, 2004, p. 109), uma vez mais comprovando não só a influência do cinema na criação de uma memória colectiva – factor essencial para a leitura da primeira cena de *Alice...* – como também a existência de um tempo próprio.

Muitos outros cineastas poderiam ser trazidos para a discussão e, provavelmente, as observações feitas em nada se assemelhariam às conclusões aqui apresentadas. De outro modo, *Like...* e *Alice...* vão ao encontro de uma ideia de cinema que é a que me interessa aqui explorar e pela qual me guiei para conceber a curta-metragem. Identifico um paralelismo entre as protagonistas de Kiarostami e Scorsese na questão da deambulação, e aproximo também, principalmente o filme de 1974, a *The Rain People* (1969) de Francis Ford Coppola, *Wanda* (1970) de Barbara Loden e a *Les rendez-vous d’Anna* (1978) de Chantal Akerman, no compromisso de seguir uma figura feminina em crise, ao longo de um percurso imprevisível, deambulatório e por vezes errático, pelo que se enquadrariam também no âmbito do projecto. Tais filmes exerceram, mesmo que indirecta e inconscientemente, influência sobre o resultado final da curta-metragem. Contudo, nenhum destes exemplos se debruça sobre o tema da adolescência. A ideia de “tempo da adolescência” é assim a assimilação dos conceitos até aqui discutidos e consequente conversão para o contexto de *Em Junho*.

5 *Em Junho*: o digital e o tempo da adolescência.

Com este capítulo, tenciono expor e contextualizar sucintamente a temática do cinema digital, indiciada ao logo dos capítulos anteriores. Pretendo também, tendo em consideração o seguimento do texto, fundamentar a ideia de tempo transmitida pela curta-metragem. Assim, debruçar-me-ei sobretudo sobre o processo de produção, estabelecendo assim um elo entre os dois assuntos desta parte do texto.

A discussão em torno da passagem do suporte analógico – a película – para o ubíquo digital, ainda que necessária e totalmente válida, tem na sua generalidade uma tónica fatalista, de extinção (ou transformação irrevogável) da essência do cinema pelo advento do digital. O tempo é um conceito imediatamente ponderado neste âmbito, tendo em conta as mudanças nas possibilidades de visionamento, tal como a proliferação de ecrãs e imensa dispersão de conteúdos audiovisuais. John Belton, por exemplo, aquando dos primeiros passos na uniformização de equipamentos digitais, tem uma perspectiva parcialmente em consonância com o que aqui quero afirmar, apelidando esta de uma “falsa revolução” (Belton, 2002). O autor descarta previsões de um cenário de mudança desmesurada. No texto de 2002, o autor defende que a qualidade de imagem que um projector digital oferece não é comparável à limpidez do 35mm. Como é evidente, esta é uma consideração datada e sem valor factual hoje. Este é um problema dos anos de transição, muito férteis na discussão sobre o tópico mas cuja importância se esbateu gradualmente perante a (quase) total estandardização do digital.

Num texto mais actual, Belton reconhece alterações profundas nos hábitos de visionamento e argumenta que o cinema é mais do que os mecanismos que o compõem, é a experiência que esses mecanismos difundem (Belton, 2014, p. 470). É este ponto que quero aqui reforçar. Face ao panorama contemporâneo, do fim da segunda década do século XXI, é possível afirmar que apesar da fragmentação de objectos audiovisuais – e das possíveis consequências, na apreensão de um sentido de tempo por parte das audiências, cada vez mais habituadas a conteúdos efémeros, condensados e que requeiram a mínima atenção possível – o cinema adaptou-se, conservando e trabalhando sobre a herança do século anterior.

É, portanto, minha convicção que os meios digitais, tanto de captação como de edição e projecção da imagem, têm a capacidade de preservar os valores puramente cinemáticos. É pertinente reforçar esta afirmação, pois *Em Junho* é um objecto

inteiramente digital. Insisto na ideia de que todas as considerações sobre a temporalidade que o cinema é capaz de criar podem ser aplicadas a este exercício. Ainda que haja indiscutivelmente uma relação entre tempo e suporte, esta está confinada às questões de produção, à técnica, e não ao filme como resultado, passível de ser projectado e visionado. Isto é, a utilização de uma câmara digital, diminui radicalmente o custo associado à metragem e consequentemente ao tempo. A memória virtual anula essa relação e, para um projecto com a dimensão deste, representa uma grande liberdade nas experiências com o tempo interior do plano. Todavia, vejo esta como uma questão de metodologia e não de ontologia da imagem cinematográfica. Os planos do filme são planos do cinema. A lógica da montagem, os detalhes da *mise-en-scène* e a construção da coerência espaciotemporal, nada devem ao carácter imaterial do suporte.

Por fim, resta esclarecer, a título de declaração de intenções, como foi pensada a temporalidade de *Em Junho*. Não é meu objectivo condicionar possíveis leituras nem ser excessivamente didáctico quanto às decisões de realização. Porém, vejo como necessário, sendo o filme o ponto de partida para a reflexão, e uma parte significativa do projecto, fazer uma ponte entre este e os conceitos explorados ao longo do texto.

Identifiquei prontamente, aquando da preparação para a rodagem, a ideia de uma temporalidade, ou percepção da passagem do tempo, condicionada pela condição da adolescência. Esta é uma ideia totalmente subjectiva e até abstracta, que tem como base a memória pessoal. Assim, vi no cinema um meio extremamente adequado para a sua concretização. Este tempo da adolescência é caracterizado pela convivência paradoxal entre o tédio e a fugacidade dos acontecimentos.

Há então duas dimensões do tempo a serem consideradas: uma relativa ao argumento, a outra à montagem. A primeira recai sobre a ideia de adolescência e de como os acontecimentos narrativos estão encadeados por esse ponto de convergência. Saliento o desejo, o contacto sexual, as relações familiares e de amizade como elementos que contribuem para tal. A segunda dimensão preza a linearidade cronológica e a circularidade do percurso das personagens. Por um lado há a representação de um dia completo, sequencialmente, com recurso à elipse. Por outro, esse dia é um dia qualquer que é ao mesmo tempo o todo que é a adolescência, os anos de mudança, de entrada na idade adulta. Esta estrutura ganha forma pelas decisões nos enquadramentos, direcção de actores e escolhas de montagem [Figs.5-10].



Figuras 5-10. Circularidade, repetição, mudança e relações de poder em *Em Junho*.

A orografia da cidade tem também um peso significativo, pois coloca em evidência a necessidade de descida e posteriormente de subida (da serra até ao mar e vice versa). A distância dos percursos impõe também o ritmo ao filme – para além de, no que à história diz respeito, caracterizar as personagens quanto ao contexto social e económico.

É importante mencionar que a inexistência de um orçamento ou apoio financeiro não é irrelevante para as escolhas de realização e, por conseguinte, para as camadas de tempo que o filme exhibe. Deleuze não desconsidera esse facto e faz mesmo uma aproximação entre tempo e dinheiro na sua reflexão como sendo uma “maldição que mina o cinema” (Deleuze, 2015, p. 125), na medida em que mais tempo exige, por norma, mais dinheiro, estando o cinema subordinado também a um sistema económico. No caso do meu projecto, a falta de dinheiro foi tida em conta desde o momento da escrita, de forma a que o produto final apresentasse todos os elementos que considero essenciais. A preponderância de *décors* naturais e exteriores é provavelmente a escolha

mais demonstrativa desta estratégia de conservação de valores cinematográficos, na ausência de uma máquina de produção. Quero com isto dizer que, noutra conjuntura, *Em Junho* poderia exhibir mais cenários interiores, mas procurei reduzir ao máximo a necessidade de iluminação artificial, pelo custo e pelo tempo. A meu ver, o filme tornou-se um exercício “da rua”, dos locais públicos, da cidade e do mar, por força das circunstâncias.

O tempo do filme é também o resultado das condições de produção e da adaptabilidade às mesmas. A ausência de *découpage* na quase totalidade das cenas (apenas quatro das dezasseis cenas com actores têm mais de um plano), não obstante ter sido impulsionada pela escassez de recursos, é uma escolha que defendo assertivamente. Partindo primeiramente de uma necessidade de produção, (dada a ausência de meios como por exemplo um(a) anotador(a) que garantisse a continuidade entre planos), este método de construção da cena permite trabalhar o tempo interior do plano, pela montagem interna do plano-sequência, e consolidar a temporalidade geral do filme. O filme afasta-se de uma lógica clássica de coesão espacial (o *establishing shot*, o campo/contra-campo, o plano médio como o plano de acção), a favor de uma abordagem de junção de momentos específicos do dia narrativo, que são fragmentos heterogéneos e, em certa medida, independentes. Essa disjunção entre instantes, que creio estar bem evidente na curta-metragem, define a sua temporalidade.

O mar é também um elemento crucial neste domínio. É a consciência da passagem do tempo, é a repetição, o tédio e a constância. A sua presença contínua ao longo do filme – maioritariamente pelo som, ouvido fora-de-campo – impõe um ritmo particular às cenas, sendo também um importante detalhe narrativo que caracteriza geograficamente a acção.

Há ainda que realçar que o contacto entre diferentes atitudes na direcção de actores corroborou a heterogeneidade das cenas e do dia narrativo. Nomeadamente, um registo controlado, com muito poucas frases de diálogos e marcações exactas no percurso dos actores no espaço convive com as cenas de câmara à mão, não previamente escritas ou ensaiadas. Nestes momentos, que correspondem a duas cenas da noite, de convívio entre os jovens, foi dada aos actores total liberdade de diálogos e movimentos, com direcções particulares direccionadas aos protagonistas. Estes dois registos – um controlado e estilizado, outro não premeditado e imprevisível – foram empregues deliberadamente na procura de uma ideia inconstante da percepção do tempo ao longo do dia, em

consonância com a indagação narrativa da protagonista. Por outras palavras, ao aproximarmo-nos do momento climático da curta-metragem, o tempo é outro. O tédio transforma-se em impaciência e inquietação, sensações transmitidas pela abordagem técnica e conceptual às cenas.

Certamente, diferentes públicos tirarão diferentes impressões da curta-metragem. Não é possível verificar se o efeito produzido no espectador corresponde às intenções iniciais. Porém, vejo como necessário justificar, ainda que muito resumidamente, as qualidades que tentei impor ao filme, através da utilização consciente dos atributos dos quais o cinema dispõe.

6 Conclusão

O cinema é uma arte que depende incontestavelmente do tempo para existir. Representa também uma poderosa possibilidade de contacto com experiências particulares, únicas a cada objecto fílmico, que contêm e transmitem sensações, significados e valores. A realização de um filme, articulada ao trabalho de pesquisa, tornou-se assim muito importante para a discussão, permitindo um contacto directo com o dispositivo cinematográfico e com o pensamento sobre o tempo durante o processo de criação.

Apesar da simplicidade da história que *Em Junho* exprime, vários poderiam ter sido os rumos da reflexão: a representação da família e das dinâmicas familiares no cinema, as questões do desejo, do olhar, do encontro e do contacto com o outro, as possibilidades de retratar tensão sexual no ecrã, a alienação, a apatia, a adolescência, os ritos de passagem, a convivência de segmentos oníricos/estilizados com o real, as dicotomias cidade/campo, público/íntimo ou masculino/feminino. Todavia, foi o problema do tempo no cinema que vi como incontornável e que apresentou o maior desafio em todas as fases do projecto.

O pequeno exercício partiu de uma necessidade de retratar uma parte da adolescência, com base na minha experiência e memória, explorando os lugares, sensações e ideia de passagem do tempo que retive desse período. O processo de produção e, consequentemente, o objecto finalizado, deram origem a uma pesquisa sobre a construção da temporalidade no cinema.

Não tendo sido possível a elaboração de respostas definitivas às questões levantadas inicialmente, houve espaço para a selecção dos principais tópicos de discussão neste domínio. O núcleo da memória do projecto foi a identificação das abordagens de diferentes autores ao tema geral. Desta forma, realço a insistência na distinção entre o tempo diegético, inferido pelo espectador que corresponde ao tempo vivido no interior da narrativa, e o tempo fílmico, ou seja a minutagem ou metragem de cada objecto. É conclusão dos autores consultados e do presente texto que, pelas possibilidades que o cinema oferece, existe um outro nível de temporalidade associado aos objectos fílmicos. Esta temporalidade é subjectiva, singular e, em parte, independente das restantes camadas enunciadas. Por outras palavras, dois filmes com a mesma duração e que descrevam uma mesma extensão

temporal da narrativa podem apresentar temporalidades totalmente distintas. A sensação de passagem do tempo que concedem ao espectador é exterior à cronologia e não é traduzível em minutos, horas ou anos. Assim, há uma aproximação à definição de duração de Bergson: heterogénea, não numérica nem linear. A ideia de interpenetração, de coexistência de passado e presente, é facilmente reinterpretada pelo cinema, não apenas pela via mais óbvia da montagem mas por todos os atributos que este proporciona, seja a construção da narrativa, a *mise-en-scène* ou a componente sonora.

O trabalho de Gilles Deleuze sobre o cinema representa uma grande influência nos textos contemporâneos e é transversal a uma multiplicidade de discursos – sobre o advento do digital ou a motivação sensorial através da imagem em movimento, por exemplo. Há por parte do autor a constatação de um cinema capaz de oferecer “imagens directas do tempo”, ou seja que colocam o tempo em primeiro plano, e não como consequência inexorável do movimento. A divisão entre o cinema clássico e o moderno feita por Deleuze torna-se útil ao projecto, sobretudo no que à segunda parte diz respeito, dado terem sido escolhidos dois exemplos pós-clássicos, contemporâneos, que reconhecem e a desconstroem princípios e valores, estabelecidos pelo cinema de Hollywood.

Um ramo da teoria contemporânea debruça-se sobre a temática da percepção imediata e corporal do cinema. Neste âmbito destaquei a abordagem de Laura U. Marks, cuja definição de visualidade háptica relaciona as escolhas técnicas e de suporte da imagem com a sensação corporal que suscitam. Ainda que de modo subtil, o tempo é intrínseco à sua reflexão, já que a autora sugere a possibilidade de suspensão ou manipulação do fluxo temporal através da perturbação dos sentidos.

Tratando-se este de um trabalho que, por definição, implica a criação de algo para além do texto, foram realçadas duas obras do cinema contemporâneo, pelo ponto de vista da realização. Procurei, com a análise aos filmes de Kiarostami e Scorsese, a produção de um discurso que fosse ao encontro dos conceitos explicados anteriormente, conjugando-os com uma apreciação pessoal, fruto do visionamento cuidadoso de ambos. Os dois filmes, inerentemente narrativos, são dois objectos sólidos e particulares na articulação das camadas temporais. *Like Someone in Love* do cineasta iraniano faz uso constante dos detalhes da *mise-en-scène* para impor o ritmo das suas poucas sequências. O filme serve-se do espaço – não só dos *décors*

mas também do imaginário de Tóquio como metrópole – para veicular a sua temporalidade, principalmente pela fatalidade de desencontros e aleatoriedade no percurso das personagens. Os cem minutos de filme e menos de vinte e quatro horas de tempo diegético convergem para uma experiência de visionamento com variações de ritmo (que provocam espera ou ansiedade), e para uma pluralidade de pontos de vista da acção: oscilando entre a protagonista, o idoso e uma entidade narradora, subentendida. A identidade do filme de Kiarostami passa também pelo diálogo com a história do cinema e a consciência (e quebra) de normas estabelecidas, maioritariamente pelo paradigma de Hollywood.

Alice Doesn't Live Here Anymore é, por sua vez, uma consequência do panorama político, social e cultural do seu tempo. Como fragmento da Nova Hollywood, a temporalidade evocada pelo filme de Scorsese emerge da presença assumida do cinema clássico americano nas suas entrelinhas. As questões da emancipação feminina e da procura pelo sonho americano são colocadas sob a luz de um “real” cru e céptico, distanciado de uma memória irrealista, representada no prólogo pela híper saturação da imagem. Essa memória pertence por sua vez à história do cinema, e só ganha significado como tal pela compreensão da oposição entre o clássico e o moderno. A geografia dos Estados Unidos é também fulcral para a delineação da temporalidade, já que a protagonista está em permanente movimento, pela estrada, passando por várias cidades, com destino a uma memória deturpada da Califórnia, que nunca se materializa. O filme utiliza os limites do enquadramento e da própria diegese para impor o seu sentido de tempo. As sequências na estrada são aqui exemplares, pois o recurso à elipse para condensar horas de viagem em alguns minutos de filme é suplementado pela negociação entre o espaço dentro e fora de campo e a confluência de diferentes percepções do tempo, por diferentes personagens.

Considero *Em Junho* um exercício à margem de várias discussões sobre a materialidade do cinema. Apesar de ser um produto inteiramente digital, creio que ostenta e preserva valores exclusivamente cinemáticos.

A intenção na construção da temporalidade da curta-metragem teve como ponto de partida a ideia de um tempo específico dos anos da adolescência. Esta ideia, totalmente subjectiva, ganhou contornos principalmente através da montagem que conferiu a estrutura circular da narrativa, que por sua vez é linear. As variações de

ritmo – conseguidas pela conjugação de diferentes escalas de planos, recusa pela *découpage* ou alternância entre plano fixo e câmara à mão – reforçam a inconstância da percepção do tempo durante a adolescência: um tempo que, por um lado, parece não passar, que provoca tédio e estagnação mas que simultaneamente é fugaz e pautado pela efemeridade dos acontecimentos.

Em suma, este é um tópico extremamente complexo e até disperso, passível de ser abordado por inúmeros pontos de vista. Efectivamente, o trabalho aqui apresentado teve como ponto de convergência os parâmetros da curta-metragem. Assim, a predominância de um discurso com base num cinema narrativo, contemporâneo e com temáticas específicas, descurou alguns assuntos que facilmente estariam enquadrados no tema geral. Por exemplo, a questão da materialidade e do movimento no contraste tempo fotográfico/tempo cinemático ou uma alusão aprofundada ao cinema experimental, que muitas vezes rejeita a narrativa e trabalha formas de emergência de um tempo cinemático totalmente extrínseco a uma diegese consolidada. Contudo, foram reunidos indícios desta que é uma questão perene e inerente à imagem em movimento, indissociável de qualquer discurso sobre o cinema como veículo de ideias, sensações e ideologias.

7 Referências

7.1 Bibliografia

- Bagkstein, K. (2001). In R. E. Pearson, & P. Simpson (Edits.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (pp. 228, 621). Londres e Nova Iorque, United Kingdom: Routledge.
- Baumbach, N. (19 de Maio de 2014). *Like Someone in Love: On Likeness*. Obtido em 3 de Dezembro de 2018, de The Criterion Collection:
<https://www.criterion.com/current/posts/3170-like-someone-in-love-on-likeness>
- Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. *October*, 100, 98-114.
- Belton, J. (2014). Is film dead, what is cinema? *Screen*, 4(55), 460-470.
- Bergson, H. (2002). The Idea of Duration. In H. Bergson, K. A. Pearson, & J. Mullarkey (Edits.), *Key Writings* (pp. 49-77). Londres e Nova Iorque: Continuum.
- Berliner, T. (2010). An Introduction to Narrative Incongruity. In T. Berliner, *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema* (pp. 3-55). Austin: University of Texas Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55(3), 16-28.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *Film History: An Introduction*. Madison: McGraw-Hill.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). The Significance of Film Form. In D. Bordwell, & K. Thompson, *Film Art: An Introduction* (pp. 54-71). Nova Iorque: McGraw-Hill.

- Chion, M. (1994). *Audiovision: Sound on Screen*. (C. Gorbman, Trad.) Nova Iorque: Columbia University Press.
- Daly, K. (2010). Cinema 3.0: The Interactive-Image. *Cinema Journal*, 50(1), 81-98.
- Deleuze, G. (2015). *Cinema 2. A Imagem-Tempo*. (S. Dias, Trad.) Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Deleuze, G. (2016). *Cinema 1. A Imagem-Movimento*. (S. Dias, Trad.) Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- Flaxman, G. (2000). The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze. In G. Flaxman (Ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (pp. 365-373). Londres e Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Genet, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (J. E. Lewin, Trad.) Ithaca: Cornell University Press.
- Gruisin, R. (2016). DVDs, Video Games, and the Cinema of Interactions. In Denson, & Leida (Eds.), *Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film*. REFRAME Books (Online).
- Kirshner, J. (2013). 1. Before the Flood . In J. Kirshner, *Hollywood's Last Golden Age : Politics, Society, and the Seventies Film in America* (pp. 4-23). Ithaca e Londres: Cornell University Press.
- Kovács, A. B. (2000). The Film History of Thought. In G. Flaxman (Ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (S. Hervey, Trad., pp. 153-169). Londres e Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kuhn, A. (2004). Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory. *Screen*, 2, 106-114.
- Lim, B. C. (2009). *Translating time*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Lütticken, S. (2010). Transforming Time. *Grey Room*(41), 24-47.

- Manovich, L. (21 de Maio de 1996). What Is Digital Cinema? *Telepolis, Web*, 1-29.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. (L. António, & M. E. Colares, Trads.) Lisboa: Dinalivro.
- Metz, C. (1974). Within the Filmic Fact: The Cinema. In C. Metz, *Language and Cinema* (D. J. Umiker-Sebeok, Trad., pp. 22-49). Paris: Mouton.
- Metz, C. (1985). Photography and Fetish. *October*, 34, 81-90.
- Metz, C. (1991). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. (M. Taylor, Trad.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Mroz, M. (2012). *Temporality and Film Analysis*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second*. Londres: Reaktion Books.
- Pisters, P. (2016). Flash-Forward: The Future is Now. In Denson, & Leyda (Edits.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (pp. 1-26). REFRAME Books (Online).
- Powell, H. (2012). *Stop the clocks! Time and narrative in cinema*. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris.
- Raymond, M. (Maio de 2002). *Great Directors: Scorsese, Martin*. Obtido em 11 de Dezembro de 2018, de Senses of Cinema:
<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/scorsese/>
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze Time Machine*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Sadr, H. R. (2006). The 1970s. In H. R. Sadr, *Iranian Cinema: a Political History* (pp. 130-165). Londres e Nova Iorque: I.B.Tauris.

- Saeed-Vafa, M. (Maio de 2002). *Great Directors: Kiarostami, Abbas*. Obtido em 3 de Dezembro de 2018, de Senses of Cinema:
<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/kiarostami/>
- Shary, T. (2002). The Cinematic Image of Youth. In T. Shary, *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema* (pp. 1-25). Austin: University of Texas Press.
- Shaviri, S. (2016). Post-Cinematic Affect. In Denson, & Leyda (Edits.), *Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film*. REFRAME Books (Online).
- Sobchack, V. (1992). Phenomenology and the Film Experience. In V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (pp. 3-50). Princeton: University of Princeton Press.
- Sutton, D. (2009). Photographic Memory, Photographic Time. In D. Sutton, *Photography, Cinema, Memory : the Crystal Image of Time* (pp. 33-64). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sutton, D. (2009). The Division of Time. In D. Sutton, *Photography, Cinema, Memory : the Crystal Image of Time* (pp. 65-98). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in time: reflections on the cinema*. (K. Hunter-Blair, Trad.) Austin: University of Texas Press.
- Totaro, D. (11 de Janeiro de 2001). Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism. *Offscreen*, 1-21.

7.2 Filmografia

Akerman, C. (Realizadora). (1977). *News from Home* [Filme].

Akerman, C. (Realizadora). (1978). *Les rendez-vous d'Anna* [Filme].

Coppola, F. F. (Realizador). (1969). *The Rain People* [Filme].

Fleming, V. (Realizador). (1939). *The Wizard of Oz* [Filme].

Hitchcock, A. (Realizador). (1948). *Rope* [Filme].

Kiarostami, A. (Realizador). (1997). *Ta'm-e gīlās...* [Filme].

Kiarostami, A. (Realizador). (2012). *Like Someone in Love* [Filme].

Loden, B. (Realizadora). (1970). *Wanda* [Filme].

Scorsese, M. (Realizador). (1974). *Alice doesn't Live Here Anymore* [Filme].

Sokurov, A. (Realizador). (2002). *Russkij Kovcheg* [Filme].

8 Anexos

8.1 Argumento

A versão do argumento aqui apresentada é a final. Porém, vários elementos foram alterados durante a rodagem e montagem, incluindo a designação de algumas personagens.

Em Junho

1 INT. QUARTO/MANHÃ

ANA ajeita o vestido e amarra o cabelo em frente ao espelho. Luz matinal entra timidamente pelas cortinas.

2 EXT. SERRA/MANHÃ

Vento suave nas copas das árvores. Luz das primeiras horas da manhã. Ouvem-se passos apressados no alcatrão e o som de um autocarro a chegar e a parar.

PAI
(Off)

Anda! Corre.

Ouvem-se mais passos apressados no alcatrão, mais agudos e compassados que os anteriores.

3 INT. AUTOCARRO/MANHÃ

O autocarro está praticamente vazio. PAI e Ana estão sentados lado a lado, em silêncio. O Pai ostentando uma camisa branca e um casaco de malha azul escuro, passa o polegar mecanicamente pelo ecrã do telemóvel. Ana, sentada do lado da janela, veste um volumoso casaco sobre um leve vestido de verão e calça sandálias. Oscila entre o apreciar a vista e fechar os olhos por uns minutos de descanso, encostando a cabeça ao ombro do Pai. Tem uma mochila cinzenta ao colo, à qual se agarra.

4 EXT. SERRA/MANHÃ

O autocarro desce uma rua íngreme.

5 EXT. PARAGEM/MANHÃ

O Pai sai apressado do autocarro sem esperar pela filha que vem lentamente atrás, de mochila com apenas uma das alças ao ombro. Retira um crachá com o seu nome do bolso do casaco e coloca-o preso ao bolso do peito.

Ana, por entre bocejos, segue-o em direcção ao portão de uma escola.

PAI
(sem olhar para trás)
Vamos. Já vou tarde.

Ana acena com a cabeça, descurando o facto de o progenitor não a conseguir ver.

6 EXT. ENTRADA DA ESCOLA/MANHÃ

O Pai dá um beijo na testa de Ana, que sorri, ensonada. Entra apressado na escola.

Ana entra de seguida, calmamente, enquanto tira o casaco.

7 INT. SALA DE AULA/MANHÃ

Adolescentes nos telemóveis não mostram interesse na voz monocórdica da professora (fora-de-campo).

O Sol entra pela janela, está calor, é quase meio da manhã.

Ana olha para o vazio enquanto faz rabiscos num caderno. A AMIGA, sentada ao seu lado pergunta-lhe em tom baixo:

AMIGA

Vais a casa antes da noite?

ANA

Não, acho que não. Ia demorar muito.

AMIGA

Boa. Ficas comigo? Fazemos tempo as duas?

Ana consente com um sorriso e um aceno de cabeça.

8 INT. CORREDOR DA ESCOLA/MANHÃ

A campainha toca, a turma sai da sala. A Amiga a Ana para guardar os livros na mochila. Um RAPAZ coloca a mão no braço despedido de Ana.

RAPAZ

Olá.

ANA

(Sem demonstrar grande interesse)

Olá.

RAPAZ

Hoje à noite vejo-te pela cidade?

ANA

Sim. Claro.

RAPAZ

(atrapalhado)

Eu também!

Sorriem um para o outro, o Rapaz, envergonhado, apressa o passo e sai de campo. Ana e a Amiga riem as duas do diálogo desconexo.

9 EXT. PORTA DA ESCOLA/DIA

O Pai e Ana conversam à entrada da escola. Fora de foco, a Amiga aguarda ao longe.

ANA

Guardas a minha mochila? Não vou a casa, ia demorar muito tempo.

PAI

Dá cá. Portem-se bem. Subimos juntos à noite?

Ana não responde, olha hesitante para o Pai.

PAI
Está bom. Juízo...

O Pai dá um beijo na testa de Ana que sai pelas portas da escola com a Amiga.

10 EXT. RUA DA CIDADE/DIA

Ana e a Amiga, com os casacos na mão, caminham lado a lado.

11 EXT. CIDADE/DIA

Diálogo com personagens em OFF.

12 EXT. CAIS/DIA

Ana e a Amiga estão deitadas num pontão. Ouvem-se barcos, o mar, as gaivotas, carros na estrada e o barulho da cidade. O Sol brilha e ambas têm os casacos aos pés.

13 EXT. CAIS/FIM DO DIA

O Sol põe-se. Ana e a Amiga não síram do mesmo sítio. Estão agora sentadas a olhar o mar, com os casacos de novo no corpo. Ouve-se música popular em crescendo enquanto Ana quebra o silêncio.

ANA
Estou cheia de fome.

14 EXT. CIDADE/NOITE

Festa popular. Há muitas pessoas na rua. Várias barraquinhas a vender bebida e comida tradicionais. Homens passam a vender balões de hélio na forma de personagens de desenhos animados e várias pessoas ostentam tradicionais colares de rebuçados à volta do pescoço. Ana, a Amiga e um grupo de jovens, estão sentados num muro.

15 EXT. CIDADE/NOITE

A noite passa. As pessoas, vultos em movimento divertem-se nas ruas da cidade. Alguém (fora-de-campo) fala com Ana

PESSOA INDISTINTA
Acho que vi o teu pai.. ele
estava (risos).

Ana olha apreensiva e decide ignorar a frase, proferida pelo meio do ruído.

16. EXT. CIDADE/NOITE

Ana aproxima-se de uma das barracas onde o RAPAZ-2 trabalha. Não pede nada, apenas trocam olhares. Ana afasta-se.

17 EXT. JARDIM/NOITE

Ana e o Rapaz-2 fogem da multidão e refugiam-se no jardim, onde têm relações sexuais.

18 EXT. JARDIM/AMANHECER

Amanhece. O casaco de Ana está no chão, ao pé da árvore.

19 EXT. RUA/AMANHECER

Ana pára em frente à montra de uma loja, ainda fechada, e ajeita o vestido e amarra o cabelo no reflexo.

20 EXT. PARAGEM/MANHÃ

Ana chega em passo lento à paragem e senta-se a olhar o vazio. Aquece com as mãos os braços nus. O Pai surge para sua surpresa, visivelmente embriagado e com a mochila cinzenta na mão. Senta-se ao lado da filha e descansa a cabeça no seu ombro, pousando simultaneamente a mochila.

O autocarro chega. Ambos levantam-se e entram. O autocarro parte.

21 INT. AUTOCARRO/MANHÃ

Não há nenhum outro passageiro no autocarro, para além de Ana e do Pai.

O Pai dorme com a cabeça enconstrada no ombro da filha.

Ana, novamente sentada do lado da janela, olha pensativamente para o exterior. Sorri.

FIM

8.2 Ficha técnica

Argumento, realização e montagem: Henrique Brazão

Direcção de fotografia e correcção de cor: Marta Moreno

Som directo: Alice Coelho

Montagem de som e misturas: Ines Adriana

Música original: João Brazão

Elenco: Mariça da Silva (*a filha*), Miguel Vieira (*o pai*), Mariana Vieira (*a amiga*), Pedro Araújo (*o amigo*) e Francisco Lobo Faria (*o homem*).

Figuração: Cármen Fernandes, Carol Bandres, Clara Conde, Helder Agrela, Isabel Abreu, Joana Brazão, Joana Faria, João Brás, Jorge Silva, Luísa Aveiro, Maria Freitas, Mónica Silva, Virgínia Achique.

8.3 Equipamento

Câmara *Fujifilm mirrorless X-T2* com objectivas *Nikon* 35mm, 50mm e 85mm;

Gravador de som *Tascam DR-70D*;

Microfones *Beyerdynamic MCE 85* e *Sanken CS1*;

Perche *Ambient QP480*;

Cabo *XLR* 45cm;

Auscultadores *Sennheiser HD-25 BE II*;

CommLite CM-L50 Pocket Led (x2) com *Shoemount* (x2) e respectivos filtros;

Hardware e software de montagem: *iMac* e *Adobe Premiere CS5*;